













# LA PEINTURE

AU

MUSÉE DE LILLE



# LA PEINTURE

AU

# MUSÉE DE LILLE

PAR

# FRANÇOIS BENOIT

PROFESSEUR D'HISTOIRE DE L'ART A L'UNIVERSITE DE LILLE

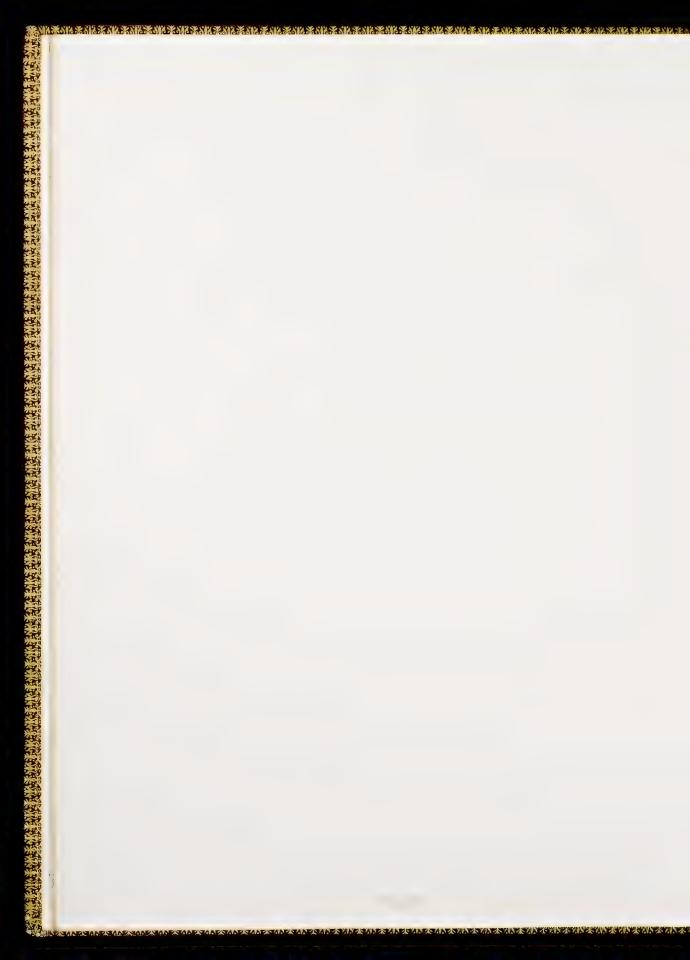


### PARIS

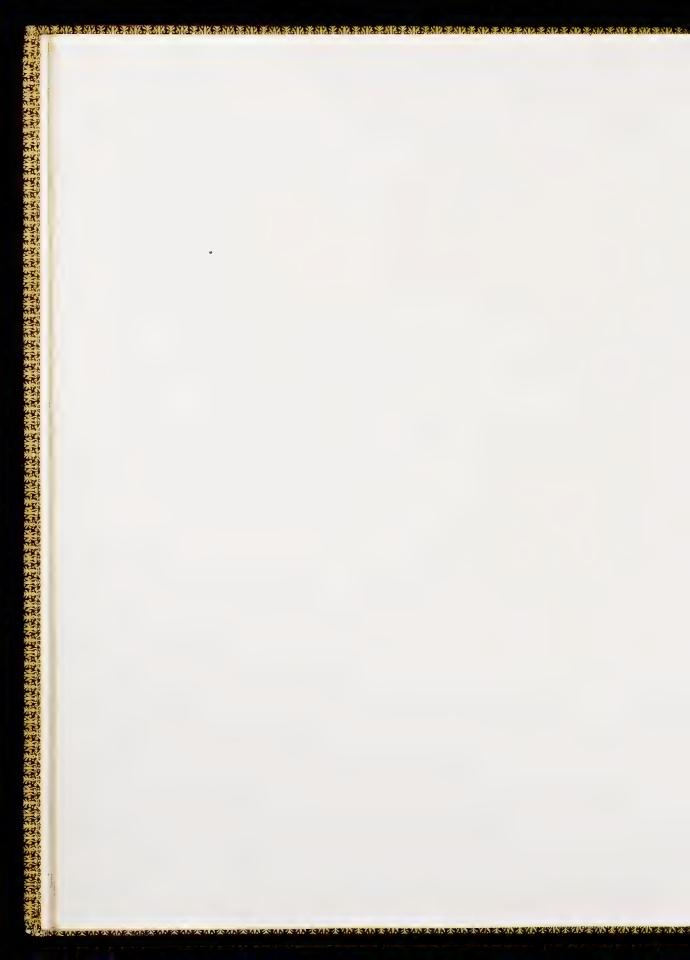
LIBRAIRIE HACHETTE & Ct.

79, Boulevard Saint-Germain, 79

1909



ÉCOLE FRANÇAISE





# ÉCOLE FRANÇAISE



NE fois privés par l'application de notre programme de l'appoint des artistes vivants, nous ne trouvons plus dans la galerie lilloise les éléments d'une section française équivalente à celles de Flandre ou de Hollande. Inférieure sous le rapport du nombre, elle l'est encore plus sous celui de la composition. Non seulement il s'en faut de beaucoup qu'elle reflète

l'ensemble et le développement de l'école nationale, mais encore c'est à une des périodes essentielles de celle-ci que correspond sa lacune principale.

Le XVIII° siècle, en effet, envisagé, selon l'acception étroite du terme, du début de la Régence à celui de la Révolution, fait défaut ou presque. Notre choix n'a pu lui attribuer qu'une demi-douzaine de places et encore de seconde ligne. Aussi bien est-ce tout juste si la liste aurait été doublée par l'annexion de la catégorie, négligée par notre publication, des œuvres dignes d'une mention honorable. Un Jésus à Emmaüs (n° 642), peint par Jean Restout en 1735, plaît par un arrangement décoratif et par un coloris agréable. Une Allégorie à la Peinture (n° 88), marquée du monogramme de Boucher, est une gentille petite pochade. Il en est de même d'un Silène

ivre barbouillé de mûres par Eglé (n° 369), modèle pour les Gobelins, exécuté par Noël Hallé en 1771. Un Portrait de dame (n° 919) que le costume du modèle localise aux alentours du milieu du siècle, est une image caractérisée, peinte un peu froidement. Une Psyché couronnant l'Amour (n° 358) est une production moyenne de Greuze, de sa manière un peu crayeuse et làchée, sorte de pendant d'une Innocence enchaînée par l'Amour et suivie du Repentir, prètée par M. le baron de Schlichting à l'Exposition rétrospective de 1900. Une Danse rustique (n° 881), une Scène de camp (n° 883), datée 1768; le Plat à barbe lillois (n° 880), commémoratif d'un incident de la défense de Lille en 1793, donnent une idée du réel talent de Louis-Joseph Watteau, neveu du grand Antoine.

La deuxième moitié du XVII° siècle ne figure également que pour mémoire. A la suite d'un chef-d'œuvre de Largillière et de deux portraits de valeur par le même artiste et par Lebrun que reproduit notre recueil, nous ne trouvons à citer que des *Fleurs* (n° 528) par Jean-Baptiste Monnoyer et un *Jugement de Midas* (n° 513) par Pierre Mignard, un des «quatre tableaux peints sur un fond d'or dans la chambre du roi… en son petit appartement bas… au château des Tuileries… sur le jardin \*."

En revanche l'époque antérieure au milieu du XVII° siècle est relativement bien représentée.

Le XIV° siècle est évoqué par trois petits panneaux dépareillés portant les figures de Saint Paul, de Saint Mathieu et de Saint Jude (n° 1053-1055): ils sont peints dans le goût byzantin, mais sont originaires du midi de la France comme l'indiquent leurs inscriptions \*\*. La place du XV° est marquée par un portrait de premier ordre. Le passage du XV° au XVI° siècle est signalé par une très remarquable production de l'école de la Touraine et par un curieux échantillon de l'art dans le sud-est, vers Avignon, Jésus au Jardin des Oliviers, Jésus crucifié par l'Obéissance, la Miséricorde, la Charité et l'Humilité, le Pressoir mystique, la Mise au tombeau (n° 997), quatre épaves d'un retable. Le XVI° siècle est rappelé par une très belle œuvre de Bellegambe et par une remarquable effigie de l'école de François Clouet : derrière peuvent prendre rang un second triptyque de Bellegambe (n° 33), morceau inégal et fatigué, dont le centre répète avec peu de variantes la Trinité du retable de l'abbaye d'Anchin appartenant à l'église Notre-Dame à Douai ; une amusante satire de la Folie de la Musique (n° 1020), située par un détail

<sup>\*</sup> Felibion, Entretien sur les vies. . des plus excellents peintres..., II, p. 494 et 501.

<sup>\*\*</sup> SFT : INTERNALL VIGINAL CONNERTIT : APRES : GRAN : MAL STE : MERTY : INS : FN : IVDA FOS : ESCAPSAT : ABLESTERNA IV SE VIENLE : INDIAL FOS : AB : DESTRAL : TRUESAT

de costume vers 1560 et qui paraît manifester l'influence de Peeter Brueghel l'Ancien.

La note de la première moitié du XVII° siècle est donnée avec une certaine ampleur par des tableaux, dont plusieurs tout à fait notables, des Le Nain, de Jean de Boullongne, de Philippe de Champaigne, de Gaspard Dughet, de Sébastien Bourdon. Plusieurs de ceux que nous avons laissés de côté méritent une mention. Une Adoration des Mages (n° 804) par le Tourangeau Claude Vignon, est une composition naïve relevée par quelques très belles parties de couleur; une esquisse assez vivement brossée de Poussin, a précédé sa composition sur le sujet du Temps qui soustrait la Vérité aux atteintes de l'Envie et de la Discorde (n° 616); une Cène (n° 976), œuvre d'un contemporain de ce dernier maître, s'impose à l'attention à cause de sa tournure dramatique et de la particularité que les personnages sont attablés à la manière antique; un Bon Pasteur (n° 164), par Philippe de Champaigne, compense la froideur d'un coloris désagréable par la grande dignité de la figure.

L'école de la période révolutionnaire et impériale figure à son avantage, grâce à un lot de trente-huit peintures de Louis Boilly, dont une douzaine du plus grand prix. Une esquisse exécutée par David en 1805, pour un Portrait de Napoléon I<sup>er</sup> en habits impériaux (n° 1097) se recommande par des qualités d'effet et de peinture. Des scènes de genre empruntées à la vie locale de Lille par François Watteau, petit-neveu d'Antoine, telles que la Braderie (n° 865), une Fête au Colisée (n° 867), la Fête du Broquelet (n° 868), laissent à désirer sous le rapport de la couleur et de l'exécution, mais se recommandent par des qualités d'observation et de dessin. Un bon Portrait de femme (n° 1134) fait honneur à un artiste d'origine lilloise, Edouard Liénard.

Cependant c'est le XIX° siècle qui se trouve le plus favorisé. Sa part comprend des œuvres capitales de Delacroix, de Troyon, de Dupré, de Millet, de Courbet, de Monticelli, de Cazin; des spécimens remarquables de l'art de Corot, de Théodore Rousseau, de Daubigny, de Jules Breton, de Baudry; enfin un certain nombre de bonnes pièces de troisième ligne. Parmi ces dernières nous citerons: d'Ary Scheffer, une illustration tout à fait moyen-ageuse de la ballade de Bürger Les Morts vont vite (n° 715); de Delacroix, des Fleurs (n° 1106) bien groupées et d'une coloration harmonieuse; de François Bouchot, une Ivresse de Silène (n° 90) qui montre de bonnes choses; d'Eugène Isabey, à la date de 1831, un pittoresque Atelier d'alchimiste (n° 1163); de Brascassat, une très bonne étude de Taureau (n° 103); de Paul Huet, un paysage très « romantique », marqué du millésime 1830, Ruines

<sup>\*,</sup> Le tableau achevé est exposé par le Louvre sous le nº 446.

d'un château au bord d'une rivière (n° 407); de Diaz, un tableautin de l'année 1850, dans sa note ordinaire, avec de jolies parties de couleur, l'Amour désarmé (n° 256); d'Alexandre Couder, une gentille scène de genre (n° 199), Les deux Favoris (1857); de Chintreuil, sous le n° 168, un effet très poétique, les Vapeurs du soir (1865); de Louis Coignard, un Pâturage en Hollande (n° 175), œuvre véridique de l'année 1855; de Français, un Bois sacré (1864), très vert, mais un peu sec (n° 313); de Henri Lehmann (n° 468), une page d'un beau caractère, bien dessinée et agréablement colorée, Le Repos (1864); d'Isidore Pils, un bon morceau de peinture exécuté en 1849, Le maréchal Molitor sur son lit de mort (n° 600); de Fortin, des Chouans (1853), à distinguer en raison de son arrangement pittoresque, de ses figures caractérisées, de sa facture énergique (n° 310); de Charles-Louis Muller, une composition sur le thème du Jeu (1863) où l'on trouve des parties très louables pour le coloris comme pour l'expression (n° 545); de Henri Baron, deux agréables tableaux cotés 1158 et 1159: Soirée d'été en Italie et les Patineurs (1852); du lillois Alphonse Colas, un Portrait du peintre François Souchon (n° 180), peinture froide, mais effigie individuelle; de Rosa Bonheur, un Pâturage (nº 1168), caractéristique de son art; de Camille Bernier, un beau paysage de l'année 1880, senti et lumineux, le Matin (nº 45); de Puvis de Chavannes, le Sommeil (1867), grande toile où des qualités de sentiment et de dessin sont neutralisées par une ordonnance défectueuse et une coloration terne pour ne pas dire terreuse (n° 625); de Monticelli, un Paysage intéressant (n° 531); de Henner, un Christ au tombeau (1884), dans sa manière habituelle (n° 394); d'Emile Breton, un Etang (n° 109), peint en 1866, expression imparfaite d'un sentiment très vif; d'Alphonse de Neuville, des Éclaireurs d'avant-garde (1869), très dignes d'attention, mais déparés par une peinture médiocre; de Guillaumet, un Marché arabe dans la plaine de Tocria (nº 365), marqué du millésime 1865, avec de bonnes parties de couleur locale.





# MAITRE DE LA FRANCE DU NORD-EST

(DEUXIEME MOITIE DU XV° SIECLE)

### PHILIPPE LE BON, DUC DE BOURGOGNE



N portrait, au sens strict du mot, par un maître peintre.

Avec autant de savoir que de conscience il a distingué et fixé les détails de ligne et de relief générateurs de la forme. Comment marchander l'admiration au dessin si net, si franc de l'arête du nez et de la courbe de la bouche; au modelé si différencié, si précis, si délicat de la région de la mâchoire surtout

près de la commissure des lèvres, des confins de la tempe et de la joue, et du passage de celle-ci au cou? D'autant que le travail est tout en clarté, avec des raffinements dans la teinture des gris, nuancés, suivant la valeur locale, de lilas ou de bistre et, dans un cas comme dans l'autre, fins et transparents à souhait.

Cependant le pouvoir de cet art réaliste n'est pas limité à la répétition des aspects matériels: il se hausse à l'interprétation du caractère. Il traduit, en effet, à la fois ce qu'annoncent d'âge et de vie consommée la lourdeur de ces paupières et le gonflement de ces poches sous les yeux, et ce qu'expriment de dignité souveraine et de pratique de l'autorité, ce port un peu relevé de la tête, ce regard froid et hautain, ce pincement des lèvres avares de paroles.

Enfin l'exécution est à l'avenant: une matière de cet émail dont les

Primitifs avaient le secret, a été glacée par un pinceau qui unissait à la plus minutieuse application une fermeté et une souplesse incomparables.

L'harmonie est froide, commandée par l'apparence blafarde d'une peau un peu exsangue d'homme déjà âgé.

Aussi bien cette effigie de Philippe le Bon (1397-1467) nous offre-t-elle l'aspect du modèle dans les dernières années de sa vie, après la maladie qui, en 1460, le dépouilla de sa longue chevelure.

De toutes celles que nous connaissons et dont la comparaison nous a été facilitée par la réunion du plus grand nombre d'entre elles à l'Exposition de la Toison d'or, à Bruges, en 1907, il n'en est pas qui l'égale en caractère, en expression, en finesse d'exécution.

Elle appartient à un groupe de répliques qu'on voit au musée d'Anvers (n° 538 – Bruges, n° 5), — c'est la plus proche sous le rapport de la qualité — au Louvre (n° 1003), à Windsor (Bruges, n° 7), dans la galerie de la Société des Antiquaires de Londres (Bruges, n° 6), dans la collection G. C. Agnew dans la même ville (Bruges, n° 8), dans le recueil de Gaignières au Cabinet des estampes à Paris (vol. XI, fol. 28) \*) Toutes, évidemment, répondent à une formule officielle: pour toutes le point de vue est le même, la présentation pareille, l'arrangement du costume identique, (\*\*) les dimensions du visage égales ou presque, au point qu'on pourrait les superposer. La nôtre, toutefois, se borne au buste, tandis que la reproduction de Gaignières comprend le torse et que les autres portraits précités montrent les bras et les mains.

Cependant c'est le style qui la différencie le plus: elle se distingue, en effet, par une harmonie sensiblement plus froide, une teinte plus pâle de la chair, des ombres plus légères et plus grises, un parti-pris de cerner d'un trait l'arête du nez et le bord des paupières.

Ces caractéristiques interdisent non seulement l'attribution à Petrus Cristus, proposée par le catalogue, mais encore une classification dans la section flamande de la peinture. Par contre, elles commandent de voir en elle une œuvre de l'école française de la deuxième moitié du XVe siècle, plus exactement, étant donné l'habitat du modèle, de la France du Nord-est.

<sup>\*</sup> Nous saisissons l'occasion d'exprimer à M. P.-André Lemoisne, sous-bibliothécaire au Cabinet des estampes, nos vifs remerciements pour son extrême complaisance en toute cue instance.

<sup>\*\*</sup> Seule, la reproduction de Gaignières, montre le costume de gala, tout en rouge, avec la cornette blanche.

PL. 109. — 213. Chène. H. 0.27 — L. 0.20. — Don d'Ant. Brasseur, en 1878

ECHANTILLONNAGE. Yeux, gris sombre; sourcils, châtain. Chemise, blanc un peu crémeux à ombres gris hlace; galons, noir; croix, or pâle email rouge sombre, perles. Pelisse, noire garnie de martre. Collier de la Toison d'or, or pâle. Chaperon, palte et cornette, noir. Fond. gris vert bouteille.

## GROUPE DE JEAN BOURDICHON

#### CALVAIRE



u critique comme à l'historien de l'art cette œuvre offre une matière fort intéressante.

Le premier y découvre des raisons suffisantes d'un jugement favorable.

Bien que le modelé des chairs, établi au moyen de gris légèrement bistrés, soit large, parfois même un peu sommaire, le dessin est précis et exact. Les visages sont suffisamment caractérisés : l'attitude

plastronnante de l'officier a été saisie sur le vif et Jésus, avec ses proportions un peu lourdes, son corps fidèlement imité d'après le modèle, sa physionomie très individuelle, tranche sur la moyenne des images anciennes du Crucifié, généralement plus ou moins conventionnelles par quelque côté.

D'ensemble, l'expression, qui est toujours vraisemblable, paraît plutôt rare et discrète. Toutefois les marques de la souffrance et de la mort sur la face du Christ comme, sur la personne de Saint Jean, celle de la demi-torpeur d'un homme abîmé dans le chagrin, sont significatives et émouvantes. Aussi bien le sentiment du dramatique s'annonce-t-il encore par le choix d'un aspect de nature hivernal, en accord avec le caractère funèbre de la scène, et aussi par le parti-pris d'accuser fortement le phénomène, énoncé par le récit évangélique, d'un obscurcissement merveilleux du ciel.

La composition est quelque peu naïve, mais la présentation est assez

pittoresque et des qualités d'élégance et de distinction sont appréciables dans le drapé des étoffes et dans les poses : celle de l'officier, notamment, a grande tournure et elle est fort décorative.

La peinture est très harmonieuse et, si l'on tient compte de la double dégradation qui résulte pour les pigments de leur liaison à de la détrempe et de l'apposition de celle-ci sur un linon, le coloris paraît d'une richesse relative.

C'est au rouge, en effet, qu'appartient la gamme maîtresse, dont la prépotence est nettement marquée. Par son étendue comme par son énergie la couleur garance du manteau de l'officier frappe dès l'abord et affecte profondément notre rétine: l'écarlate sombre de celui de Saint Jean confirme l'effet que prolongent une reprise de garance sur la visière de la coiffure du soldat en arrière-plan et un étalage de rose hâlé sur la chair du mauvais larron. Déjà puissantes par elles-mèmes ces notes sont encore renforcées par le contraste de la première avec un vert de gris chaud, un vert mousse et un vert noirâtre exposés par d'autres parties du costume de l'officier; de la seconde avec le vert roux des herbes et avec le bleu presque vert de la draperie de la Vierge; de la dernière, enfin, avec la nuance verdâtre de la zone obscure du ciel.

L'impression reçue en second lieu s'accorde avec celle que nous venons d'analyser, car c'est au jaune qu'elle ressortit: or dégradé vers l'ocre et un peu éteint de la robe de l'homme barbu; or des bijoux et des passementeries; ocre claire de la femme agenouillée à gauche; gris orangé des turbans et des chausses de l'Oriental à droite; gris jaune du teint un peu blafard des chairs; gris jaunâtre du sol. Le tout joue avec le bleu sombre verdissant du manteau de la Vierge, le bleu d'acier des armes, le bleu pastel des collines lointaines et l'azur pâle du ciel.

Quant au blanc, sauf une tache crue sur la casaque du soldat à turban, il tend vers le vert d'eau ou vers une nuance bise.

L'exécution est sûre et légère, mais un peu monotone.

On ne s'explique pas que le catalogue ait pu classer cette peinture à l'Ecole flamande de laquelle toutes ses caractéristiques la différencient autant qu'elles l'apparentent à l'Ecole française, plus exactement, à celle de la Touraine.

Tout d'abord nous avancerons une référence de caractère ethnographique: les types de nos personnages sont, sans conteste, du pays tourangeau; en particulier, le dessin typique de leur nez à l'arête légèrement creusée et au bout un peu saillant, est tout à fait signalétique.

Cependant nous pouvons citer des témoins de l'ordre artistique.

Le premier sera un tableau à trois compartiments représentant le *Portement de Croix*, le *Calvaire* et la *Mise au tombeau*, exécuté en 1485, jadis dans la chartreuse du Liget-lès-Loches, présentement accroché au mur septentrional de la nef de l'église Saint Antoine à Loches et qui figura à l'Exposition des Primitifs français (n° 69).

En plus d'un air général de famille, il rappelle notre morceau par un aspect de nature semblable comportant les mêmes formes de collines, le même genre de rochers en aiguille, la même couleur noirâtre du ciel au zénith, une même teinte des chairs, une analogie extrême des types, la réédition par Saint Jean, dans la *Mise au tombeau*, de la tournure et du geste de la personne à gauche de notre composition, enfin l'exacte répétition par une femme soutenant la Vierge, de l'attitude et de la position de la main droite de notre apôtre.

Toutefois l'hypothèse d'une commune origine des deux œuvres est interdite par les différences qu'opposent la stature plus élancée de Jésus et la tonalité plus claire du coloris, distinctives du tableau de Loches.

Celui-ci a été attribué à Bourdichon, pour la raison surtout qu'on pourrait interpréter comme un monogramme de l'artiste les lettres F.I.B., inscrites sur le rocher du sépulcre, à gauche d'un moine donateur en prières. La place de ces caractères et aussi, étant donnée l'époque, l'invraisemblance d'une signature en pareille évidence ruinent à nos yeux cette argumentation. Cependant c'est, sinon à Bourdichon en personne, du moins à son groupe que nous attribuons cette peinture, au même titre que la nôtre. En ce qui concerne cette dernière, nos raisons sont les suivantes.

Sa confrontation avec les miniatures, œuvre de Bourdichon ou de collaborateurs sous sa direction (\*) dans les Heures d'Anne de Bretagne, dans les Missel de Tours, dans les Heures de Charles VIII, dans les Heures de Ferdinand I dites Heures d'Aragon (Mss. latins de la Bibliothèque Nationale, n° 9474, 8861, 1370, 10532) décèle des ressemblances aussi nombreuses qu'incontestables: leur évidence est particulière quand on prend pour témoin le dernier de ces manuscrits (\*\*).

Une première catégorie est fournie par la comparaison des visages. C'est celui de notre Vierge dont on reconnaît partout les particularités essentielles, notamment dans la *Pentecôte* (f° 206) des Heures d'Aragon; dans l'*Annonciation* 

<sup>(\*)</sup> Cf. les études de M. Mâle dans la *Gazette des Beaux-Arts*, années 1902 et 1904. A notre avis il importe de distinguer nettement le premier des manuscrits cités des trois suivants qui révèlent une même direction mais trahissent des mains différentes.

<sup>(\*\*)</sup> Ce nous est un devoir agréable d'adresser nos vifs remerciements à MM. Henry Marcel, Administrateur général de la Bibliothèque nationale et H. Omont, Conservateur du département des manuscrits, pour l'empressement qu'ils ont mis à nous faciliter l'étude de ces œuvres précieuses.

(f° 26 v°), dans le Calvaire (f° 47 v°), dans la Sainte Famille (f° 215 v°) des Heures d'Anne de Bretagne; dans l'Ascension (f° 221) du Missel de Tours; dans le Calvaire (f° 120) des Heures de Charles VIII. C'est aussi celui de notre Saint Jean qui répète, en la vieillissant, la face du Saint Michel des Heures d'Aragon et de celles de Charles VIII. C'est encore celui de notre homme barbu qui est le masque commun à tous les vieillards nobles de l'illustration de ces volumes: Père Eternel de la Trinité (f° 155 v°) des Heures d'Anne de Bretagne et des Heures d'Aragon; Hérode (f° 168), Saint Antoine (f° 372) des Heures d'Aragon; grand prêtre dans la Purification (f° 96) des Heures de Charles VIII. C'est, enfin, celui de notre officier, dont une sorte de sosie figure dans la même attitude au premier plan du Calvaire (f° 194) des Heures d'Aragon.

Aussi bien plusieurs des traits caractéristiques de nos personnages appartiennent-ils à une formule dont l'application est courante dans les manuscrits en question: tels un relèvement exagéré du segment extérieur du sourcil, le dessin de l'œil levé et surtout celui des yeux mi-clos, si typique par sa forme d'accent circonflexe renversé; enfin — de tous le plus signalétique — l'arrangement de la bouche avec l'épaisseur excessive de la lèvre inférieure et l'abaissement presque forcé des commissures qui distingue tous les visages des Heures d'Aragon et presque tous ceux des Heures de Charles VIII et du Missel d'Aragon.

La similitude des paysages n'est pas moins frappante: partout apparaissent notre terrain mamelonné et nos rochers en aiguille.

Une analyse comparée des partis-pris et des motifs préférés de part et d'autre fournit encore un groupe considérable d'analogies probantes. Elle découvre, en effet, un drapé semblable des étoffes, l'alternance pour le geste de la prière de mains jointes et de mains croisées, un goût pareil pour les

effets de lumière; la présence dans le *Calvaire* des Heures d'Anne de Bretagne, à la même place, d'une femme pareille — sous le triple rapport de l'action, de la pose, de la tournure — à celle qu'on voit agenouillée à gauche de notre composition; une même manière de poser la main sur l'épaule de la Vierge adoptée par notre Saint Jean et par l'apôtre dans le



Calvaire (f° 194) des Heures d'Aragon; l'existence sur des frises derrière les images de Saint Marc (f° 352) et de Saint Dominique (f° 360) des Heures d'Aragon d'inscriptions toutes semblables — y compris la lettre W — à celle, reproduite ci-dessus, qui se lit sur le galon de la tunique de notre officier.

Cependant le style de ces miniatures se différencie de celui de notre pièce par plus de sveltesse dans les formes, par plus d'élégance dans les attitudes, par plus de clarté dans l'harmonie.

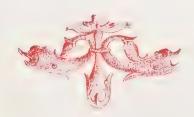
En somme, de l'ensemble de nos observations se dégage la conclusion que l'auteur du *Calvaire* du musée de Lille appartenait à un groupe auquel Bourdichon donnait le ton; que, selon toute vraisemblance, il était attaché à son atelier, au passage du XV<sup>e</sup> siècle au XVI<sup>e</sup>, et que, peut-être, il ne faisait qu'un avec l'illustrateur des Heures d'Aragon.

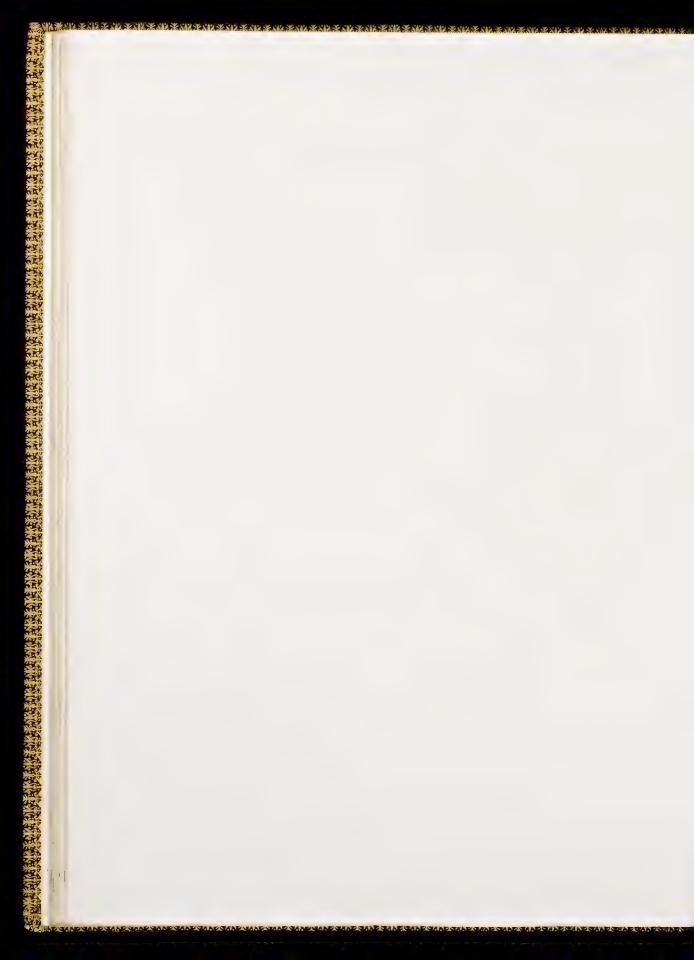
PL. 110. — 1120. Toile. H. 0.72 — L. 0.56.

Acheté en 1895.

ECHANTILLONNAGE. JÉSUS: yeux, noirs; cheveux, châtain sombre; barbe, châtain clair; nimbe, or; croix, chêne sombre. — Vierge: yeux, bleu sombre; manteau, outremer vert presque noir; galonné, or. — Saint Jean: yeux, noirs; cheveux, châtain clair à filets or; tunique de desssus, outremer vert presque noir; robe, blanc bis; manteau, écarlate sombre à passementerie or. — Sainte femme: robe de dessous, outremer vert noirâtre; robe, ocre claire; manches, blanches; bonnet, gris vert d'eau éteint; partie de casque dépassant sur le front, noir et or. — Homme a turban: cheveux et barbe, gris argent; robe, jaune d'or ocreux éteint, les ramages, noir; palatine, fourrure naturelle; turban, gris orangé; chaussures, vert de gris chaud; châtne, or. — Officier: barbe, blond cendré; pourpoint, vert mousse; galon, havane brodé or; chausses, vert noirâtre; manteau, garance doublé vert de gris chaud; casque, acier bleu brunissant; fourreau, noir. — Soldat: armement, acier bruni. — Oriental: vêtement, vert de gris chaud; pièce sur l'épaule, blanc franc; chausses, gris orangeâtre; turban, orangé pâle. — Troisième soldat, en vert; coiffure, garance. — (N. B. Sauf celle du mauvais larron qui est rougeâtre, toutes les chairs sont un peu blafardes. — Tous les linges tirent vers un gris vert d'eau). — Nature: sol, gris jaunâtre; herbes, vert roussi; lointains, gris bleu verdâtre. — Ciel: horizon, gris jaunâtre; à mi-hauteur, azur verdâtre; au zénith, azur presque noir. — Gibets des larrons, bois presque noir.

Cadre ancien.





## 143-144

### JEAN BELLEGAMBE

# LE PRESSOIR MYSTIQUE ANGES

L faut admirer l'ingéniosité de cette paraphrase plastique d'un symbole à la fois abstrait et complexe. En vérité, point n'est besoin d'avoir examiné les cartouches et les banderolles semés sur le champ du tableau, pour être fixé sur le sens de l'ensemble comme sur celui de la plupart des éléments.

De prime abord nous percevons l'essentiel, à savoir que le sang de Jésus purifie quiconque se soumettant à sa loi a rejeté le lourd vêtement de ses fautes et des vaines mondanités. Que nous apprennent de plus les versets (\*)? « J'ai été seul à fouler le pressoir et personne avec moi », gémit celui qui couronne la croix: « Il nous a chéris et Il nous a nettoyés de nos péchés dans son sang », rappelle celui qui occupe le haut du volet gauche; « ce sont ceux, ajoute l'inscription au-dessus de l'ange, qui sont sortis des grandes tribulations et ont lavé leurs robes dans le sang de l'Agneau ».

Nous attachons-nous au détail? Il suffit que nous ayons distingué au pied de la croix Marie-Madeleine et Marie l'Egyptienne, pour qu'aussitôt nous comprenions que le repentir efface le péché. Dès que nous avons reconnu

<sup>(\*)</sup> Ils sont empruntés à Isaïe, LXIII ; à Isaïe, XII et LXIII ; à l'*Apocalypse*, I et VII et figurent dans l'Office du Précieux Sang.

dans l'ange un guide de la troupe de gauche, et dans trois femmes secourables la Charité, l'Espérance et la Foi, nous entendons que le sage cède aux suggestions de son bon ange et pratique les Vertus théologales. Ayant aperçu la palme à côté de la figure en premier plan qui contraste avec les autres personnages par son calme et par sa lenteur à se dévêtir, nous songeons que dans une bonne mesure les martyrs ont été lavés par leur propre sang. Pour peu que nous nous rappelions que Sainte Catherine d'Alexandrie, accueillie par la Foi, est la patronne des théologiens; que nous remarquions, d'une part, qu'elle tient la tête d'un cortège de saintes et de pèlerins fermé par un évêque sortant d'une église et, de l'autre, que le plus ardent des baigneurs est un moine; enfin que l'allure calme des personnages du volet droit s'oppose à l'agitation inquiète de ceux de l'aile gauche, nous ne pouvons pas ne pas traduire: « les clercs et les dévots ont choisi la bonne voie »; or c'est justement l'idée que proclame le texte brandi par Isaïe: « c'est dans la joie que vous puiserez à la fontaine du Seigneur! »

Sans doute cette lecture exige une connaissance générale de la doctrine chrétienne et la science particulière des emblèmes, l'une et l'autre d'ailleurs universelles à l'époque de l'exécution du tableau. Toutefois elle est singulièrement facilitée par la qualité de l'expression et de la composition.

Si les physionomies ne sont guère éloquentes, en revanche les attitudes et les gestes sont remarquables pour leur signification et leur vraisemblance. La conversation de l'ange et de Saint Jean, la hâte de ceux qui se deshabillent, l'action de la jeune femme qui se coiffe, de l'homme qui se hisse, de Marie l'Egyptienne et de son voisin qui lui prêtent secours, du moine qui se précipite, sont vraiment manifestes à première vue.

L'ordonnance n'est pas moins heureuse, car elle très unitaire, son arabesque étant très nettement centrée sur la croix et sur le Christ. Il est évident qu'elle a obtenu de l'artiste une grosse part d'attention, inconsciente ou réfléchie; aussi bien comporte-t-elle un élément de symétrie qui nuit au pittoresque, mais favorise la signification.

Nous y voyons l'indice d'un sentiment et d'une recherche de l'élégance qu'attestent également l'aspect des formes et encore plus celui des poses : celles de la l'oi, de Sainte Catherine, de la jeune martyre au premier plan sont particulièrement typiques, la dernière même très séduisante. L'impression de gentillesse et de raffinement que nous recevons des figures est confirmée par celle qu'excite l'ample et lumineuse perspective du paysage, l'arrangement harmonieux de ses parties, d'ailleurs peu différenciées et à peine détaillées.

Ce dernier caractère est celui du dessin en général. Si légères, si peu

définies sont les teintes gris lilacé génératrices du modelé que celui-ci est plus que sommaire, presque vague. On peut encore considérer comme un symptôme de négligence la répétition économique, plusieurs fois observable, d'un même visage.

La peinture appelle une remarque du même genre: claire, agréable, accordée avec goût, elle est un peu pâle et monotone. Le défaut tient pour beaucoup à un système d'échantillonnage par alternance dont les deux angelets voletant de part et d'autre de la croix offrent un exemple significatif, le lilas rose qui teinte la robe de l'un colorant l'étole de l'autre et inversement.

L'axe de la polychromie est un jeu de bleu et de jaune à peu près équilibré. Au premier ressortit la gamme la plus étendue, dont les composantes sont l'azur léger du ciel et des lointains, l'outremer vert et le bleu de cobalt de plusieurs étoffes, le gris bleu verdâtre du pavé et un gris lilas d'ardoise introduit en abondance par l'architecture et par les costumes. Au second appartient la note la plus ample, émise par la cuve d'airain, en or fauve dont le ton clair est de la nuance du citron; elle est reprise, en majeur, par l'or nature du vaisseau sur la coiffure de l'Espérance, du soleil sur le front de la Charité et de broderies sur ses vêtements, de la banderolle au sommet de la croix; à égalité, par la dalmatique de l'ange et par la robe de Sainte Catherine; en mineur, par le citron pâle des phylactères qu'exposent les angelets et de quelques draperies; en sourdine, enfin, par les taches de châtain clair que multiplient les chevelures, par la nuance crémeuse de l'horizon, par le gris ocreux du bois de la croix.

Le thème exigeait qu'un rôle important fût réservé au rouge: de fait le bain de sang introduit une surface considérable de cinabre écarlate clair à laquelle répondent, semées par des parties de costume, des parcelles de la même teinte, pareille ou aggravée, et d'une garance généralement cramoisie.

La matière est mince, la facture adroite, mais un peu molle. Au total, un art facile, gracieux, plaisant.

Quant aux anges qui sont peints en grisaille sur les faces externes des volets, ils présentent les mêmes qualités et les mêmes défauts que les figures de la composition principale. Ils ont de l'aspect, une certaine élégance, mais leur dessin est un peu conventionnel et leur exécution assez sommaire.

Nous sommes renseignés sur l'âge de l'œuvre et sur la cause occasionnelle de sa production (\*).

<sup>,\*)</sup> Cf. Monseigneur Dehaisnes, La vie et l'œuvre de Jean Bellegambe, 1880, p. 109 et 122.

Les armoiries qui timbrent les revers des ailes du triptyque (\*) indiquent que celui-ci appartint à la riche abbaye de Saint Sauveur d'Anchin, près de Douai, et qu'il fut commandé par un prélat amateur de luxe artistique, Charles Coguin de Sainte Radegonde, abbé du monastère à partir de 1506. Le sujet du tableau convenait parfaitement au lieu de son exposition, attendu que le couvent honorait d'une vénération toute spéciale le Saint Sang de Notre Seigneur, relique inappréciable procurée en 1239 par Garin, archevêque de Thessalonique.

Du fait que les anges porteurs des écus tiennent un bâton cantoral se déduit la conclusion que la livraison fut antérieure au 17 juin 1506, date de la promotion de Charles Coguin à la dignité abbatiale.

Pour ce qui est de la filiation artistique, elle ressort avec évidence d'une confrontation de notre pièce avec une œuvre authentique de Jean Bellegambe, le retable polyptique qui décorait le maître autel de l'église de ladite abbaye d'Anchin et que conserve l'église Notre-Dame, à Douai (\*\*). Et d'abord, de part et d'autre, se révèlent un même style général, un même dessin, une même prédilection pour le bleu et pour un gris lilas d'ardoise; une comparaison des architectures et des paysages ne décèle pas moins la parenté qu'achève de préciser la communauté de certains parti-pris, tels que des poses contournées, un port de la tête qui déjette celle-ci, un regard coulé de côté entre des paupières à demi-closes, des chevelures effrangées en mèches sur le front.

PL. 111. — 32. Chène. Panneau central: H. o.80 — L. o.57. Volets: H. o.80 — L. o.237

Acheté en 1881. A appartenu à M. Th. Ducluzel. Jusqu'en 1877 les blasons etaient masqués par ceux de Jean, sire de Crequi (1555) et de sa femme Marie d'Acigné, dame de Boisjoly en Bretagne (1550). (Cf. Dehaisnes, *op. cit.*, p. 108).

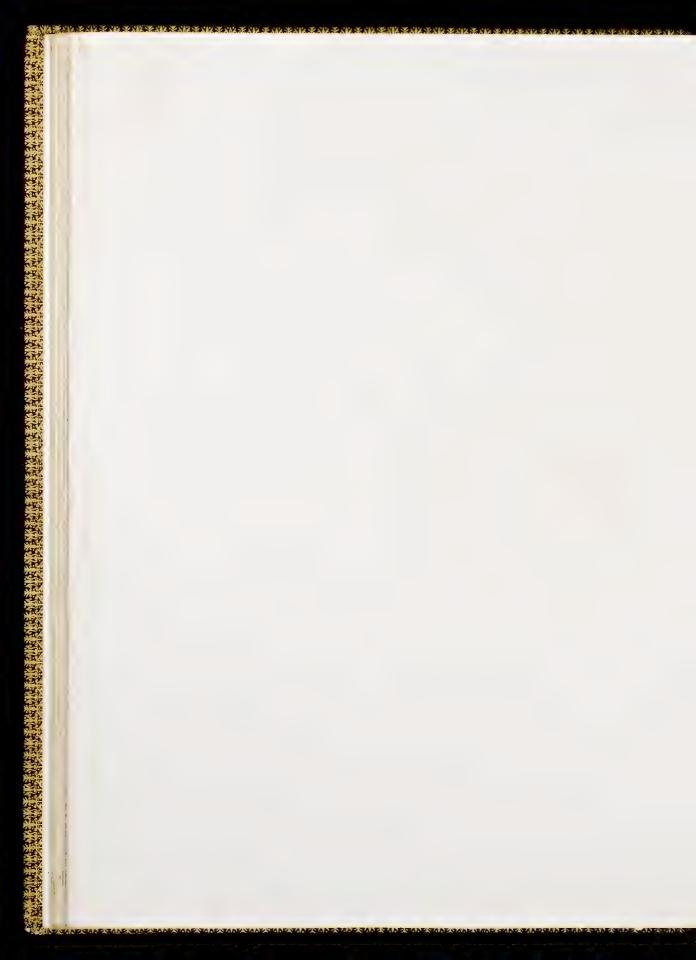
Jésus: cheveux, châtain clair. — Angelets. I. A gauche: robe, lilas rose; étole, gris de fer lilacé. — II. A droite: robe gris de fer lilacé; étole, rose carminé. — Tous deux: cheveux, châtain clair; ailes, or jaune, vert; phylactères, citron à ombres pourpres. — Charté: cheveux, blonds; costume, cinabre écarlate grave; manches, bleu de cobalt; bonnet, blanc et or; soleil sur le front, or; ailes, orangé et bleu. — Espérance: cheveux, cendrés; robe, gris de fer lilacé; manches, garance cramoisie eteinte: bonnet, blanc, orné or: raisseau, or. — Martyre assise: cheveux, blonds: chemise, blanche; l'encolure brodee or; robe, vert mousse sombre, doublée rose de garance carminee: coiffure, outremer vert; bijoux, or. — Personnaces dans la cuve: cheveux, châtain clair. — Ange: cheveux, châtain clair; ailes, garance rose et azur clair; robe, blanche à ombres gris bleu d'acier; dalmatique, mordore à ramages bruns; doublure, garance cramoisie éteinte. — Homme Qui se déshabille au premier

<sup>\*</sup> Sur le velet genéhe : un cerf blanc passant sur Joanp d'azur parsemé de fleurs de lis d'or. Sur le velet dy (t. Frantele au vet 4 d'or frette d'azur, au 2 et 2 d'or à la fasce de gueules surmontée d'une merlette de sulve et sur « out brochant un ecusson de gueules à trois écailles d'or.

<sup>150</sup> Ct. A. Wauters. Jean Bellegambe de Douai, le peintre du retable polyptyque d'Anchin, Bruxelles, 1862, et Mensagneur Dehaisnes, op. cit., p. 107.

PLAN: chemise, à ombres gris lilacé; bas, citron; vêtement à terre, cinabre écarlate. — Son voisin debout: vêtement, gris de fer lilacé d'ardoise. — Femmes en arrière: vêtements, blanc, écarlate, outremer vert. — Saint Jean: cheveux, châtain clair; robe, garance cramoisie. — Foi: costume, bleu de cobalt, ponctué d'or; casque, azur et or; voile, gris azur à ombres lilas; cierge, or. — Sainte Catherine d'Alexandrie: cheveux, châtain très clair; tunique, blanche à ombres gris lilacé; manteau, mordoré à ramages noirs; galon, or: couronne, or. — Femmes au second plan: celle de gauche, bleu de cobalt; celle de droite, écarlate; lacets, noirs. — Personnage entre les deux: gris de bure. — Personnages au fond: gris de fer lilacé, citron et cramoisi rabattus. — Isaïe: vêtements, gris de fer lilacé d'ardoise. — Sol.: gris bleu verdâtre. — Architecture: pierre bleue, gris lilas, porphyre éteint. — Cuve, or fauve, les clairs citron. — Croix, gris ocreux de noyer. — Paysage: au premier plan, vert jaunâtre pâle; au milieu, vert de gris; au loin, azur verdâtre. — Ciel: azur pâle; à l'horizon, zone de crème légèrement rosee.







# AUTOUR DE FRANÇOIS CLOUET

(VERS 1560)

## PORTRAIT D'UNE JEUNE FEMME DE QUALITÉ



ssez d'attraits pour que nous recevions une impression vive et durable.

Et d'abord celui de la vraisemblance de l'image.

Bien qu'elle n'annonce pas une analyse très poussée et que le modelé de la chair par des touches d'un gris bleuâtre soit sommaire, surtout aux mains, l'effigie possède assez de vérité et d'individualité pour satisfaire

aux conditions d'un bon portrait. L'œil est expressif et caractéristique, la bouche est très signalétique et l'imitation des cheveux est remarquable en raison de la légèreté de leur attache et de l'apparence bouffante de leur masse.

Cependant, sous le rapport du réalisme la figure n'égale pas le costume qui rend avec succès l'aspect d'un damas et d'une fourrure et, à la perfection, celui de passementeries et de bijoux. Sa qualité s'apprécie d'autant plus que la parure est d'une extrême opulence et que la peinture est riche et brillante.

Comme celle-ci ne se distingue pas moins par les mérites d'une harmonie qui sait jouer des blancs et des noirs, accorder des vivacités et, malgré un étalage de somptuosités aussi colorées que détaillées, sauvegarder l'évidence du visage, elle contribue largement à l'effet total.

Elle est d'ailleurs favorisée par l'excellence d'une matière émaillée ainsi que par la sûreté et la finesse d'une facture à la fois précieuse et ferme.

L'attribution catégorique de cette pièce à François Clouet, que risque le catalogue de la galerie, est plus que téméraire. Sans doute, la tournure générale, la présentation de la tête, la direction voire l'expression du regard répètent exactement des particularités correspondantes notables sur des œuvres authentiques de cet artiste, comme le *Charles IX* du musée de Vienne ou le *Pierre Guthe* tout récemment entré au Louvre. Mais ce sont là éléments de ces formules omnibus dont usaient et abusaient les maîtres d'alors et aussi tous ceux qui gravitaient autour d'eux, compagnons ou pasticheurs; de plus le style de notre peinture ne se confond pas avec celui des tableaux précités. Notre ignorance de l'histoire du portrait en France au XVIe siècle nous commande une prudente imprécision.

Nous ne sommes pas plus en mesure de fixer l'état-civil du modèle. Le costume, dont la richesse indique la plus haute condition, nous confine assez étroitement au début de la septième décade du XVI° siècle tandis que l'àge annoncé par cette figure toute juvénile localise la naissance de la personne vers 1540-1545. Malheureusement nulle effigie de l'époque, peinte ou « crayonnée », ne nous a offert ses traits.

PL. 112. - 171. Chène. H. 0.35. - L. 0.29.

Legs d'Alexandre Leleux, en 1873.

ECHANTILLONNAGE. Teint, clair, rosâtre; yeux, bruns; cheveux, châtains; sourcils, châtain clair. — Robe de dessous, damas blanc crème et argent. Robe de dessous, damas noir ton sur ton; doublée de fourrure, gris brun, mouchetée, noir; galon, bandelette de martre hérissée sur passementeries argent; Résille, blanche. Collerettes et manchettes fraisées, toile blanche. Collier, ceinture, bracelets, or et emaux rubis. — Tapis, vert mousse clair. — Fond, vert noirâtre.





## LES LE NAIN

#### REPAS DE PAYSANS

u caractère, du sentiment.

Point de minutie, peu de détails, juste l'essentiel du relief de la chair au moyen d'ombres gris lilacé ou bistre et, néanmoins, la vérité formelle de portraits.

Mieux encore, la vraisemblance caractéristique du geste, si expressif, chez l'homme, de la double action de reposer le pichet et de tendre le verre; chez la

femme, des mouvements professionnels de la fileuse; chez les enfants, d'un appétit vorace.

En somme, la forte et significative simplicité d'un document saisi sur le vif avec, en plus, une note de gravité souffreteuse, qui révèle le labeur acharné et l'existence précaire des pauvres, et évoque, mieux que toute description, la condition des campagnes françaises il y a trois cents ans.

L'exécution convient à la scène: large, un peu hâtive et rude par endroits, elle accentue les clartés et les empâte légèrement; à l'occasion, elle corse l'effet en plaquant ou en filant un peu de blanc à la place des lumières les plus vives.

Dur, voire un peu cru, le coloris est dominé par le rayonnement brutal de l'ample surface d'outremer étalée par le corsage et le jupon de la paysanne. Exaltée par les blancheurs de la chemise et par les gris diversement jaunis des convexités de l'étoffe de la jupe retroussée, de la muraille et du sol,

l'impression que nous en recevons est confirmée par l'azur des parties sereines du ciel et par beaucoup de lilas distribué sur les nuées et sur les costumes. Le rouge se réduit à des parcelles d'écarlate rabattu, de rose, de rougeatre, d'orangés dont la clef est la couleur de groseille du vin.

Tout dans ce tableau reflète fidèlement l'art des Le Nain, conception et interprétation du sujet, figures et paysages, coloris et facture. Les enfants sont particulièrement typiques et l'expression de celui qui sourit derrière le tonneau, est celle de tous les bambins gais que ces artistes aimaient à représenter. Même nous reconnaissons dans plusieurs de nos personnages des acteurs habituels de leurs scènes rustiques. Ainsi l'homme se voit dans une Vendange et, en compagnie de la femme, dans une Danse d'enfants de la collection du comte Louis de Seyssel, jadis à Turin, maintenant à Gênes. Nous le retrouvons encore, un peu plus jeune, dans une Scène villageoise (c.a.i. 17) léguée par M. Ionides au Victoria and Albert Museum à Londres; cette dernière œuvre nous montre, en outre, un ciel tout à fait analogue à celui de la nôtre sous le double rapport de l'aspect et du rendu. Celui du Retour

de la Fenaison, au Louvre (n° 542) appelle la même observation.

Un Intérieur rustique, au musée de Nantes (n° 64), réédite le geste de notre paysan et sa façon de tenir le verre; on y retrouve d'ailleurs notre vieille et notre fillette à terre.

Dans l'angle inférieur de droite de notre composition on distingue des traces de signature que nous reproduisons ci-dessus.

' Reproduites dans Les freres Le Nain, par A. Valabrègue, 1904.

Acheté en 1895

Homme: cheveux et barbe, gris; casaque, gris pourpre, les grands clairs jaune sali; chemise, blanc cru, les ombres gris lilacé; chapeau, gris brun noir; siège, gris de vieux bois; pichet, grès bleuàtre; vin, rouge de groseille. — Femme: corsage et jupon, outremer dur, blanchissant aux grands clairs, noirâtre aux ombres; jupe retroussée, gris lilacé, dont les clairs sont de jaune eteint; linge, blanc cru à ombres gris lilacé; laine, blanc rompu de gris lilas; siège, gris de vieux bois lavé. — Gamin debout: cheveux, châtain; manches, écarlate rabattu; corsage, vert noirâtre; bonnet, lilas. — Garçon a terre : casaque, vert de gris eteint; culotte, gris lilas eteint; linge au cou, blanc rompu de gris lilas; coiffure, gris lilas vineux. — Fillette : jupe, gris bis sombre; manches, gris orangeàtre; épaulettes, gris lilas; tablier, vert de gris sale; bonnet, blanc rompu de gris lilas. — Masure: mur, gris de vieille pierre, jaunâtre au voisinage de la porte; encadrement de celle-ci et barrière, gris de vieux bois. — Homme Visible à l'intérieur gilet, vert cendré sombre, à manches, orangeâtre. — Arbres: gris noirâtre; végétation, vert cendré: perspective: successivement, cendre verte olivâtre, gris lilacé, bleu vert; la masson, gris olivâtre. — Ciel: horizon, pourpre clair; les parties seremes, azur pâle; les nuages, gris lilas sombre. — Sol: gris cendré. — Plat: terre verte vernissee. — Cuiller: etain.

## LES LE NAIN

#### ADORATION DES BERGERS



EUVRE impressionnante qui affecte toutes nos sensibilités.

Celle de la vue d'abord, avec contre-coup nécessaire sur l'imagination. C'est l'effet de la singularité piquante d'un éclairage vivement contrasté et du mystère de l'ombre prédominante; c'est encore une suite de l'évidence un peu crue d'une ample tache de jaune de citron chaud qui constitue la clef de

l'harmonie; c'est, enfin, la conséquence d'un faire animé qui se plait à forcer les lumières locales et à constituer un accent avec un point ou un filet de pâte.

En même temps le cœur est touché par le charme délicieusement enfantin de Jésus, par la grâce un peu mutine des angelets, par la gravité mélancolique et la bonté manifeste du plus âgé des bergers, surtout par l'émotion communicative que traduisent l'adoration si parfaitement signifiée par la physionomie et le geste de la Vierge, l'étonnement respectueux des pasteurs et jusqu'à l'expression de miraculeuse attention que l'artiste a prêtée aux animaux.

Cependant à la contemplation se révèlent d'autres qualités.

Qualités de vérité qui distinguent ces visages franchement modelés par des gris lilacés, si caractérisés, si individuels, si heureusement rustiques; ce nu d'homme détaillé avec conscience et, plus encore, celui de ce petit enfant

avec son corps potelé, sa chair un peu flasque, sa peau rose aux ombres bleutées et ses mouvements incertains.

Qualités de peinture qui se marquent par une juste gradation du clair et de l'obscur, par la transparence de ce dernier, par la vigueur harmonieuse de la coloration, fondée sur un jeu de jaunes et de bleus qu'amorce le contraste du manteau de Joseph et de celui de Marie, qu'échauffent des garances diverses et qu'avivent des blancs assez crus.

Qualités de convenance, que signale l'accord de l'effet du coloris avec le sens du sujet, cette illustration du joyeux Noël ayant pour note maîtresse la plus radieuse des couleurs; qualités d'élégance, dont témoignent les formes des anges, la pose du berger à genoux, le geste exquis de la Vierge.

Qualités d'exécution, car aux vivacités que nous avons observées plus haut s'opposent des finesses et des délicatesses, particulièrement sensibles dans l'exécution par hachures légères des parties ombrées de la chair.

Le catalogue classe ce tableau à l'école espagnole. Tout en convenant que dans son apparence générale il y a, en gros, quelque chose qui fait penser à cette peinture, nous voyons en lui une production incontestable de l'art français dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle et nous nous croyons fondé à le revendiquer pour le groupe des LE NAIN. Voici nos raisons.

La première est l'analogie, à nos yeux frappante, de sa tournure avec celle qui distingue si nettement toute œuvre de ces peintres et que déterminent, d'une part, un cachet impressionnant de sincérité naïve et de gravité un peu triste, de l'autre, un aspect assez heurté, conséquence de contrastes de clair et d'obscur et d'une certaine dureté de coloris avec un goût marqué pour les effets de blanc. A soi seul, notre berger âgé constitue un indice, tant il a un air de famille avec le maréchal de la *Forge* et avec l'homme énigmatique du *Repas de paysans*, tous deux au Louvre (n° 540 et 548).

Cependant une preuve spéciale est constituée par le nombre et l'étroitesse des liens qui unissent notre composition à une variation sur le même thème, création des Le Nain, exposée au Louvre (n° 539).

Nous noterons d'abord un arrangement semblable de l'ensemble avec une même disposition du ciel; puis des parentés de forme et d'expression, telles qu'une même apparence méridionale de plusieurs des personnages; un même type des anges; une ressemblance, évidente au premier regard et confirmée par l'analyse, des deux Enfant Jésus, traités dans le même sentiment, posés de même, teintés du même rose aux clairs et du même gris bleuté aux ombres; une manière exactement pareille de voir et de modeler le nu à l'aide de nuances tirant vers le noir plutôt que vers le brun,

avec une même notation des reflets et des clartés au tournant des parties à contre-jour; enfin, une même manifestation d'émotion sérieuse et une même recherche de la poésie du clair-obscur.

A tout cela s'ajoute la communauté de particularités très signalétiques. Ainsi, de part et d'autre, le berger agenouillé a une épaule découverte; le linge est froissé de la même façon par la main de la Vierge dont le petit doigt présente le même écart et le même ploiement; des deux côtés, la cavité de l'oreille est très développée et le relief des nuées, au voisinage de la gloire, montre les mêmes stratifications. Enfin, au Louvre comme au musée de Lille, le travail révèle un même parti-pris d'accentuer à l'aide d'empâtements la saillie des plis du linge. Dès qu'on a fait l'effort d'imaginer à la même échelle et sur un support de même matière deux peintures exécutées, l'une sur une toile haute de près de trois mètres, l'autre sur une plaque de cuivre sept fois plus petite, on est convaincu de l'unité des origines.

Ce qu'il y a d'un peu exotique, plus exactement d'un peu caravagesque dans notre tableau, nous disposerait assez à en faire honneur à celui des Le Nain dont le surnom de Romain fait supposer soit qu'il a accompli le pèlerinage artistique d'Italie soit qu'il a été un sectateur de l'esthétique ultramontaine.

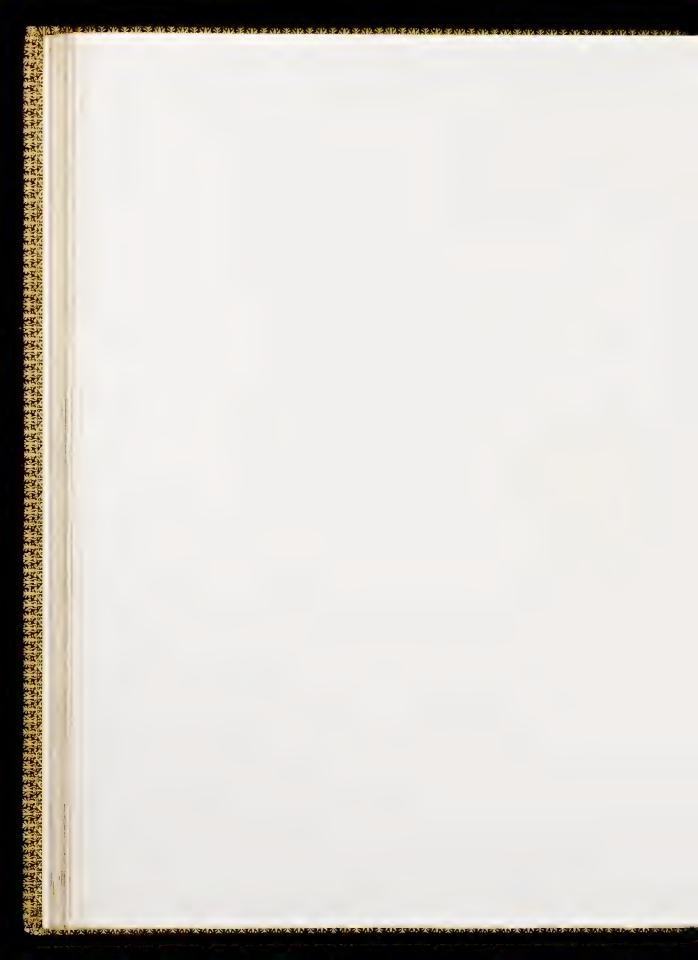
Le musée de Tours possède, attribuée à l'école flamande, une très intéressante Adoration des bergers avec des donateurs (n° 278) que des types, des gestes et le coloris apparentent de tout près à notre peinture, tandis que son paysage rappelle ceux qu'affectionnaient les Le Nain.

PL. 113. — 1048. Cuivre. H. 0.42. — L. 0.32.

Don d'Ant. Brasseur, en 1885.

ECHANTILLONNAGE. VIERGE: cheveux, châtain cendré; robe, garance écarlate; manteau, outremer chaud tirant sur l'indigo; voile, blanc à ombres gris lilacé. — Saint Joseph: cheveux et barbe, gris; costume, gris lilas; chausses, blanc grisàtre bleuté; manteau, jaune citron tirant vers le stil de grain; chaussures, gris verdâtre. — Jésus: cheveux, blond cendré; corbeille, gris brunâtre d'écorce: linge, gris bleuâtre. — Berger agenouillé: cheveux, noir; tunique, olivâtre; manteau, garance claire éteinte; feutre, gris souris, blanchissant aux clairs; chausses, gris bis sombre. — Berger age: cheveux et barbe, noirs; manteau, gris jaunâtre éteint; chapeau, gris souris. — Troisième Berger: linge, blanc sale; manteau, grance pourpre éteinte. — Anges: cheveux, châtain clair cendré; ailes de celui de gauche, azur et carmin; de celui de droite, lilas pâle et gris carminé. — Gloire, jaune citron; nuées, gris de fer lilacé, noirâtre aux parties sombres. — Agneau, blanc argenté et gris verdissant. — Houlette, gris olivâtre d'écorce. — Bœufs, gris beige. — Sol, gris terre d'ombre. — Cabane, gris olivâtre, ocreux dans les clairs.







## JEAN DE BOULLONGNE

(LE VALENTIN)

## SOUDARDS JOUANT AUX DÉS

NE première qualité de ce tableau est l'accord du style avec le sujet: à la vigueur et à la rudesse de soudards, à l'animation d'une contestation entre joueurs répondent la franchise naturaliste du dessin et l'énergie de l'exécution.

Des causes non moins effectives de succès sont une forte caractérisation des images, l'individualité

très accusée des personnages, l'évidence d'une vie puissante et passionnée. Malgré qu'il soit plutôt large et qu'il procède par opposition décidée, parfois mème un peu brutale, d'ombres bistres assez chargées, le modelé est très sûr, très ferme, très propre à créer l'apparence du relief: le nu que l'on voit à droite est, notamment, un morceau tout à fait remarquable; le visage qui nous fait face offre tout ce qu'on attend d'un très bon portrait et la partie costumes et accessoires a de l'aspect autant qu'elle annonce de la vérité.

En même temps l'œil et l'imagination sont excités par l'effet impressionnant d'un éclairage contrasté, par la richesse d'une peinture nourrie et chaude, par l'accent d'une facture curieuse des rehauts que déterminent une illumination ou un empâtement localisés.

Cependant l'esprit trouve à apprécier une juste gradation de la lumière et de l'ombre et la distinction d'une harmonie contenue. Celle-ci que

composent essentiellement des jaunes graves, des bistres et des bruns balancés par des rouges lourds ou légers et contrastés par des bleus d'acier, des lilas, des violets pourpres, a pour clef la manche du capitaine à gauche, un jaune de gaude tirant sur le chrome ou sur l'olive suivant qu'il s'éclaircit ou s'assombrit.

Notre composition constitue un échantillon typique de l'art de Jean de Boullongne. Le sujet est de ceux que le peintre affectionnait: nous avons vu deux variations sur le même thême, traitées dans le même goût, l'une au musée de Tours (n° 162), l'autre à Besançon (n° 472). La première montre notre individu debout, notre soldat casqué et notre homme barbu; la seconde seulement le deuxième et le troisième; ce dernier se reconnaît encore dans un Marchand de gibier au musée de Dijon (n° 203) et dans un Saint Bartholomé à Oldenburg (n° 332). Enfin notre joueur chauve est le sosie d'un apôtre d'une Cène exposée par la Galerie nationale, à Rome (n° 956).

PL. 138. — 92, Toile. H. 1.35 — L. 1.90

Don de M. Dieudonné, Préfet du Nord, en 1805

Final Capitaine: yeux, noirs: barbe, châtain: manche, jame de gaude, tirant sur le chrome aux grands clairs et sur l'olive aux ombres; rayure, violet pourpre: toque, brun pourpre: plumes, creme, gris bleu, laque de garance; armure, acter; épaulette, gris bis. — Soldat casque armement, acter sombre; à l'encolure et à l'épaule, étoffe, lilas; au poignet, étoffe, bleu vert, galonnée or. — Homme en arrière plume, vêtement, garance sombre bleuâtre : chapeun, noir; plume, gris bleuâtre — Homme chauve: crâne, basané; cheveux et barbe, gris; manche, garance éteinte: draperie, vert olive sombre. — Homme debout: peau, basanée; cheveux, châtain; costume, vert anglais sombre; toque, blanc; linge, blanc à ombres gris lilacé; pourpoint visible au-dessus de sa main droite, sur le dos et à la ceinture, cramoist clair; culotte, gris beige terreux; baudrier, havane. — Table, gris de bois lavé; tapis, gris lilacé aux clairs, gris pourpre aux ombres.— Fond, vert de gris cenare





# PHILIPPE DE CHAMPAIGNE

#### L'ANNONCIATION



morceau faible, la gloire; des tendances à la froideur dans la facture et dans la coloration ne sauraient éclipser les hautes qualités de dessin, d'expression et aussi de peinture que manifestent les parties essentielles de cette composition.

En effet, rien de plus charmant, de plus significatif, de plus convenable au sujet, que cette image de

Marie, exquisement virginale avec son visage rougissant et son attitude d'une si décente élégance; si clairement proclamée par sa pose, par sa physionomie, par le geste de ses mains, la «Servante du Seigneur».

D'autant plus qu'elle est marquée au coin de la vérité, du fait de l'aspect caractérisé de son visage et du modelé délicat de sa chair satinée que déterminent de fines touches de gris participant du bleu et du vert.

Vrai aussi l'ange, avec son visage individuel, sa chevelure légère, son nu soigneusement détaillé au moyen de demi-teintes de gris bleuté et de bistres rougeâtres; de plus, animé et bien dans son rôle.

Sous le rapport du coloris, son corps, ses ailes, sa draperie sont, comme aussi la robe de la Vierge et le tapis du prie-Dieu, de très bonnes choses. Elles relèvent une harmonie un peu modeste, mais solide et bien équilibrée, de jaunes et de bleus, amorcés les premiers par la tunique de l'ange, les seconds par le manteau de Marie. Une note assez ample de rouge est

heureusement introduite par la draperie cramoisie du messager et par le vif incarnat des joues de la Vierge.

L'exécution est un peu compassée et sèche, mais ferme et savante.

Ce tableau, qui a été attribué quelquesois à Mignard, est bien de Philippe de Champaigne. Outre qu'il porte le cachet de son style, il partage avec d'assez nombreux échantillons de son art plusieurs particularités signalétiques. C'est ainsi, pour limiter nos exemples, qu'une très belle Amonciation, dans la galerie Wallace, à Londres (n° 134), nous offre la même Vierge et le même ange, celui-ci un peu plus jeune, et la même gloire; que nous les reconnaissons encore dans deux figures du Songe de Saint Joseph, au musée de Bordeaux (n° 188), la première posée et drapée de même, avec un prie-Dieu semblablement garni d'un tapis oriental; que nous la retrouvons aussi dans une Pieta, au musée de Toulouse (n° 14), où elle tient le rôle d'une Sainte Femme, etc.

PL. 137. — 162. Toile. H. 3.68 — L. 2.55. — Don de l'Etat, en 1801

Les armetries dont le tableau est timbré dans son angle inférieur de gauche, ne sont pas, comme le prétend le catalique, celles de la famille langued écienne des *Dinijit*, ou le griffon est « couronné d'or ». Elles appartienneat aux *Gratel* de Provence, soit à ceux qui étaient comtes du Bouchage soit à ceux qui des intent marquis de De lomieu en 1699.

Echantillonnage. Vierge: cheveux, châtain cendré; ruban, blanc d'argent; robe, satin blanc: fichu, lis, mandeau, outremer blanc. I dur: lapis du prie-Dieu, blanc crémeux, ocre de ru, écarlate; pupitre, bois rougeatre. In re. reliure, ve.n: tranche, rougeâtre. — Ange: cheveux, blond cendré; ailes, gris; ar bres, bistre; tunique, jaune d'or grave; grands clairs, jaune de Naples; draperie volante, cramoisi rose. — Gloire, jaune d'or engrise; nuées, gris bistré; fond, olive sombre; angelets, draperies, outremer vert orange feu





### PIERRE MIGNARD

#### PORTRAIT DU PEINTRE



E personnage se présente bien et a de la tournure. En outre, bien que sa chair soit assez sommairement modelée au moyen de bistres et de bruns, il est caractérisé et individuel; les yeux sont très expressifs et la bouche nettement particularisée.

La perruque est traitée avec goût et elle offre une apparence méritoire de légèreté et de souplesse;

le costume est des plus soignés et rendu de façon remarquable.

Assez haute en couleur et néanmoins harmonieuse, la peinture montre de très belles parties, notamment l'interprétation d'une soie garance cramoisie claire passant au lilas dans les ombres.

La facture est experte, ferme et adroite, mais un peu trop prudente ; la matière est mince et de très bonne qualité.

Autant le style de cette peinture interdit l'attribution à Charles Lebrun, inscrite au catalogue, autant il commande la nôtre, la manière de PIERRE MIGNARD comportant précisément la composition de palette, le principe d'harmonie et le genre de métier qui distinguent notre tableau.

L'examen du portrait aboutit aux mêmes conclusions. La façon de se présenter du personnage, son port de tête, plus spécialement la direction et l'accent de son regard font partie d'une formule dont nous reconnaissons l'application dans la plupart des effigies peintes par cet artiste. Considérez, par exemple, celle de *Mazarin* (1660), gravée par Poilly, ou encore celle de *Louis-François Le Tellier*, reproduite par Vermeulen. Examinez surtout celle du maître lui-mème, en buste sur l'image que montre, au musée de Versailles (n° 3677), la comtesse de Feuquières sa fille; à mi-corps, en train de dessiner, tel qu'on le voit sur la belle estampe de Vermeulen (1690); en pied, dans son atelier, comme il apparaît sur la grande toile exposée au Louvre (n° 640), contemporaine de l'année 1691.

Aussi bien, est-ce Pierre Mignard en personne que nous contemplons à Lille, sous son aspect aux alentours de la cinquantaine, vers 1660-1665, comme l'indique par ailleurs le costume. La conviction naît, à première vue, de la comparaison de notre portrait avec ceux que nous venons de citer. De part et d'autre, abstraction faite des déformations consécutives à la vieillesse, le masque est pareil, nettement caractérisé par la forme du nez, par le dessin de la manche et par le relief du menton; de part et d'autre, la physionomie est identique, la ressemblance des yeux étant particulièrement frappante! Cuant au geste, il correspond bien à celui de désigner soit une œuvre soit les attributs d'un art qu'offrent si fréquemment les effigies d'artistes au XVIII siècle.

De toute façon, cela ne rappelle en rien Vauban, de qui le catalogue veut que ce soit l'image.

' Elle n'est pas moins evidente quand on compare le portrait de Mignard à celui de sa fille.

PL. 139. — 459. Toile. H. 0.99. — L. 0.80

Don de M. J.-B. Foucart de Valenciennes, en 1883

ECHANTILLONNAGE. Teint, rose assez chaud; yeux, bleu noir; perruque, châtain. Costume damas, or fauve a ramages davates; ravnes, or 11, bandes a ramages, brut pourpres mêre; vio le derant et aux nanches, soci gat il controlle charte, tournant in loss dans les omères — Ten est, olive noirêtre. — Fond: teuillage, prisocience, qui et gus olive.





## GASPARD DUGHET

(GASPARD POUSSIN — LE GUASPRE)

#### CAMPAGNE ROMAINE



LIAGE heureux d'idéal et de vérité, d'effet et de simplicité, qui plaît aux yeux et charme l'esprit.

Les premiers sont intéressés par les détails d'une perspective profonde, diverse, vraisemblable : amusés par une remarquable illusion d'espace ; excités par le relief pittoresque et par l'éclat de nuées moutonnantes, vivement illuminées.

Le second a tôt fait de prendre conscience et de se mettre au diapason d'une composition amplement et régulièrement rythmée qui l'incline à des sensations délicates et à une douce sérénité.

En effet, ordonnance linéaire et ordonnance polychrome sont également équilibrées de part et d'autre d'un grand axe que stabilise un lourd balancier. Le premier est constitué, au milieu du tableau, de l'avant-plan jusqu'au ciel, par l'échelonnement très manifeste de quatre masses: les rochers, l'ensemble du château, du temple et des arbres voisins, la colline, le nuage; le second a pour éléments les monticules boisés qui se font pendant à droite et à gauche.

L'harmonie est exactement symétrique. Les jaunes dont elle se compose essentiellement, développent deux chaînes croisées dont les attaches sont, pour l'une, les clairs crémeux de la nuée et la couleur ocre des rochers; pour l'autre, les teintes automnales des feuillages sur les côtés.

Cependant le péril de la monotonie est combattu par l'oblique du sillon

du ruisseau et l'opposition, dans les lointains, d'un canton de gauche montagneux à une region de droite toute plane.

Un autre élément de l'effet de ce tableau est la chaleur de son coloris et la prépondérance, déjà notée, de la part qu'il attribue au jaune. Celui-ci ne règne pas seulement sur les parties de sol, de roc, d'architecture, d'animalerie; il tient aussi la végétation où le vert franc est rare tandis qu'y dominent des nuances ocre, orangé, bistre ou olivâtre. Il convient d'ailleurs de tenir compte d'un certain brunissement général par la faute du vernis.

Cette gamme maîtresse, qui a pour clef le relief crémeux du nuage, est renforcée par un contraste constant de bleus dont le plus étendu est l'azur pâle du ciel et le plus vif le cobalt appliqué sur la culotte du berger debout.

La sévérité de l'aspect est égayée par un semis de taches de garance tendre piquées depuis la draperie du berger assis jusqu'aux toitures des maisons sur la colline.

La substance est nourrie; l'exécution sûre et ingénieuse. Les premiers plans sont relativement poussés; des accents en pâte manifestent les lumières, et les saillies des nuées sont traitées en matière avec énergie et adresse.

Les figurines qui étoffent ce paysage ne sont pas étrangères à son succès, car elles sont aussi heureusement campées que bien dessinées.

Notre tableau illustre de façon très caractéristique une formule de composition et d'effet chère à Gaspard Dughet. Distribution générale et arrangements particuliers du décor, rôle et localisation des repoussoirs, aspect des "fabriques", place, pose et tournure des personnages, tout cela est répété avec plus ou moins de variantes et plus ou moins de succès par de nombreux echantillons de son art. Celui-ci est d'ailleurs une de ses œuvres les plus réussies. A tous égards, il est étroitement apparenté avec les très beaux paysages qui sont exposés au musée de Berlin (n° 1626) et au Palais Pitti (n° 416, 421, 436).

P. 114. - 273. Toile. H 0.58 - L. 0.93 - Achete en 1869.

ROCHERS AU PREMER PLAN, oute, gris de terre d'ombre. Il ginelle, terre d'ombre et diracte, i lem brûlee. Besses du relisent, oute et terre d'ombre. Tessan sterile et y droite de liveout ne, creme an terre d'ombre. Tessan sterile et y droite de liveout ne, creme an terre d'ombre. Les leurs et de gris chaud. Monts, cremean, creme et gris beclatre, les leurs es donc l'elongnement. Mes, avait pile: pronontoire au toud, gis lilace. Neglet on les nontacles also tes et gris chaud, le calt, vert anglas si linssons, re un de tealle mette: fendlages sit les nontacles also te el a garache, ser a ringée et vert cendre : aux plans moyers, arlives, vert anglas beant et oute: sur la collèce, vert de gris et vert cendre etends, herlages un dela du rinsson, vert anglas beant. Fybs ques, cremeun, oche, gris de terre d'ondre outraine l'eduarage : tourore, tuile pale : au dessis du temple, tamve teleautre.

Berier uns sussi d'appèrie, garance tendre. Beroir debott, calotte, leca de cobalt. Pecheurs, cobalt et garance. Personnages devant le temple, idem. And calotte, bleu et garance. Moutons et Chevres, creme et laure idem. — Cel, azur pale : mage, cremeux, ombres gris.

35 m

# SÉBASTIEN BOURDON

#### PORTRAIT D'UN ARCHITECTE

HEF-D'ŒUVRE de l'art du peintre autant que de celui du portraitiste, ce magnifique tableau saisit le regard, fascine l'attention et s'implante dans la mémoire.

Le modelé de la chair est large, presque sommaire, du moins en apparence; mais de ses demi-teintes d'un gris bleu verdâtre et de ses ombres bistres naissent la plus précise des définitions et le plus saillant des reliefs.

Surtout de ces yeux ardents et scrutateurs, de cette bouche lippue et volontaire, de ce front bas et plissé, de ce menton massif et têtu, de ce geste naïvement vaniteux jaillissent, admirables d'évidence et de précision, l'apparence de la vie et l'expression d'une personnalité.

Contenue, grave, austère même par suite de l'absolue prépondérance de gris olivâtres et ocreux qu'exaltent discrètement des gris bleuâtres et qu'animent à peine une parcelle de jaune et un peu de rose éteint, l'harmonie est d'une rare puissance d'effet, en même temps que d'une admirable délicatesse dans la différenciation des nuances et d'une parfaite justesse dans la gradation des tons.

L'exécution est superbe, parfois un peu lourde, mais toujours énergique, décidée, magistrale, habile à jouer de la matière et du travail. Ainsi, sur les parties de costume et d'accessoires elle étale la pâte en nappe continue, tandis que sur le visage et sur les mains elle la plaque par touches menues, de la juxtaposition desquelles résulte un aspect onctueux conforme à celui de la chair vivante.

Classé par le catalogue aux anonymes de l'école française, ce tableau a été attribué a Finsonius de Bruges, à Velasquez, à Ch. Errard, aux Le Nain.

La vérité, c'est qu'à tous égards il manifeste à l'évidence la manière de Sébastien Bourdon. Confronté, au Louvre, avec le portrait de Descartes et avec ceux de l'artiste par lui-même (n° 78, 80, 81); au musée de Montpellier, avec les effigies d'un *Incomnu* et d'un *Officier* (n° 40 et 41), il révèle une même origine. De part et d'autre, c'est le même mode de présentation et le même sentiment de l'effet, le même regard ardent, le même traitement des draperies, la même harmonie grave et chaude, le même métier énergique et pictural.

Etant donnée l'apparence nettement méridionale des traits et surtout du teint olivâtre du modèle, nous pensons que notre peinture fut exécutée à Montpellier, durant le séjour qu'y fit le maître, du début de l'année 1657 au printemps de la suivante, pour peindre le tableau du maître-autel de la cathédrale. (\*) Nous savons que ses concitoyens firent de fréquents appels à son talent de portraitiste et comme, d'autre part, il avait reçu de la ville mission d'organiser et de diriger une Académie, nous pouvons très bien nous supposer en présence de l'image d'un architecte local.

\* Cf. Ponsonailhe, Schastien Bourdon, sa vie el son œuvre, p. 158-184

PL. 115. — 917. Toile. H. 1.03. — L. 0.80.

Mentionne par l'inventaire de 1795

ECHANTILLONNAGE. Teint, olivâtre; cheveux, châtain, à reflets blond fauve aux grands clairs; yeux, gris bruns; lèvres, rose pâle. Vétement, gris olivâtre chaud à ombres brunes. Linge, come x; an brook gris bleute. — Compas, laiton. — Papier, gris bleute; ombre portée de la main et de la manche, gris ouvâtre. — Planche a dessiner, gris ocre salt. — Table, gris de terre de Sienne rompu — \( \lambda \cdot \text{to} \) = \( \lambda \cdot \text{to} \).





## SÉBASTIEN BOURDON

#### COUR DE FERME AU CRÉPUSCULE

EAUCOUP d'effet, conséquence de l'aspect pittoresque du lieu, du caractère propre au moment, qui est celui du crépuscule, de l'étrangeté d'un éclairage très heurté, de l'accent d'une facture énergique et vive, enfin et surtout de la poésie impressionnante d'un beau ciel tourmenté.

Aussi bien est-ce lui qui commande l'ensemble. Non seulement il saute aux yeux, dès l'abord, mais encore il groupe les clefs des gammes génératrices du coloris.

De l'azur clair de ses parties sereines et des gris très lilacés des ombres de ses nuages se détache une chaîne, tendue obliquement, de taches bleuâtres de gris de fer, de cobalt et surtout de lilas, dont les dernières correspondent aux bas et à la culotte du dormeur: là est l'origine de nos sensations dominantes, là s'allonge l'axe de la composition.

La complémentaire qu'opposent à la note initiale de cette première série les jaunes et les gris ocreux des nuées, se développe parallèlement par des gris jaunâtres jusqu'au tout premier plan où une grande bassine en cuivre la monte au niveau de la teinte du laiton.

Une succession de rouges est amorcée par une radiation restreinte, mais effective, d'orangé issue de l'horizon: elle est continuée par des roux de feuillage mourant et achevée, sur le devant, par un rose de garance sur une

étoffe et par un vermillon sur la manche de l'homme âgé. Elle est contrastée, au debut, par une bande de ciel pers, ensuite par diverses nuances de vert, gris, cendré, olivâtre.

Enfin, une blancheur dans la zone céleste la plus voisine de la terre fait pendant à une ample surface de blanc cru étalée par la chemise de l'homme couché et qui introduit une vivacité piquante multipliée par l'aspect de linges, de cheveux blancs, d'une pipe, de légumes.

La matière est nourrie, sensiblement épaissie aux reliefs.

Cette "bambochade", comme on disait alors en France, est tout à fait caracteristique d'une des faces les plus intéressantes du talent de Sébastien Bourdon. Non seulement sa conception et sa facture sont exactement celles des œuvres similaires du maître, mais encore elle répète bon nombre de leurs particularités, dont quelques—unes, d'ailleurs, reparaissent si fréquemment qu'elles équivalent presque à une signature.

C'est d'abord un effet de ciel illuminé par un coucher de soleil derrière des nuages, qu'on retrouve partout, même dans ses «peintures d'histoire», identique, par exemple, dans son *Christ et les Enfants*, au Louvre (n° 70), dans son *Mariage de Sainte Catherine*, au musée de Grenoble (n° 3), dans le *Retour de l'Arche*, à la National Gallery de Londres (n° 64). C'est aussi un arrangement ordonné par rapport à un repoussoir que constitue, au premier plan, un amas d'accessoires; un même parti d'éclairage contrasté, le même principe de coloris à base de bleu et de jaune, avec le piquant de blancheurs crues; enfin une même exécution ferme et corsée.

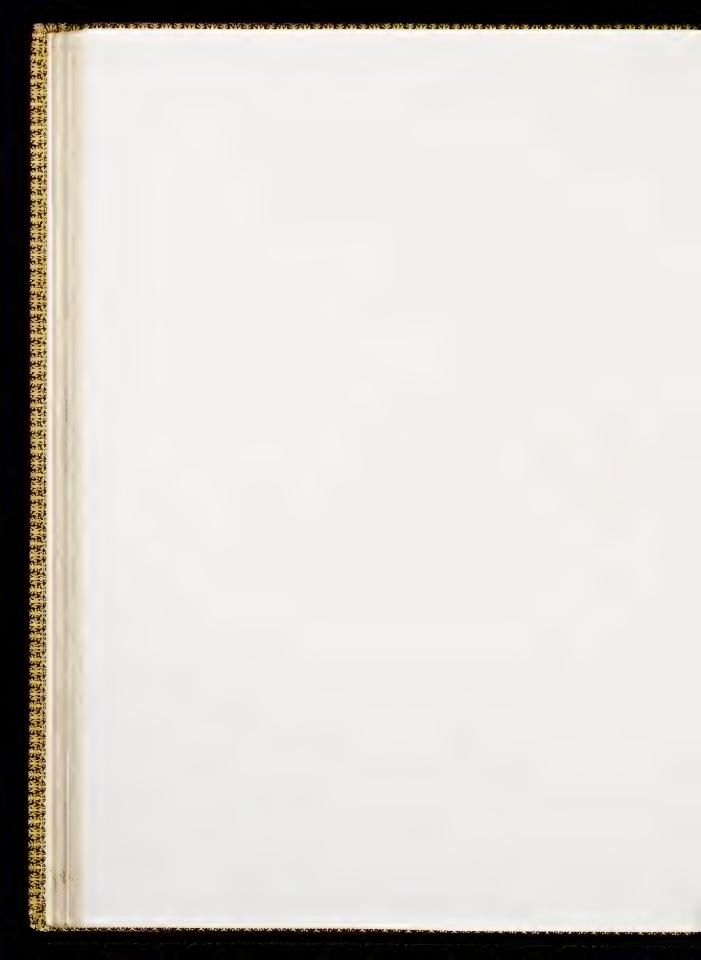
Le plus proche parent que nous connaissions à notre pièce est une Scène de camp à la Galerie nationale de Rome où, dans une grotte un soudard lève son verre tandis qu'une femme pince de la guitare: de part et d'autre c'est presque la même composition et c'est exactement la même note de peinture. Nous citerons ensuite un Groupe de marchands, au Mauritshuis à La Haye (n° 289); une Dispute de joueurs (1643) et une Scène de camp, au musée de Cassel (n° 471 et 472); une scène analogue à la nôtre, au musée de Montpellier (n° 42); des Soldals et bohémiens, au Louvre (n° 75), un Groupe d'individus à la porte d'une ville, à la Galerie nationale de Rome (n° 982): sur ces trois derniers tableaux apparaît la figure d'homme âgé qu'on voit sur le nôtre; on la reconnaît encore dans une Scène de jeu, au musée de Besançon (n° 323), faussement attribuée à Leduc.

PL 138. — 95. Toile. H. o.5o. — L. o.68. — Acheté en 1860

Dormeur : chemise, blanche à ombres gris lilacé ; culotte, gris lilacé ; bas, gris de

bleu de cobalt; souliers, noirs; chapeau à terre, noir. — Homme acé: teint, haut en couleur; cheveux, gris; barbe, blanche; casaque, peau de mouton; culotte, vert cendré. — Chanteur: chemise, blanche à ombres gris noirâtre; casaque et bonnet, gris; culotte, gris lilacé sombre; jambières, gris ocreux; pichet, terre brune et gris bleuâtre. — Femme: teint, très basané; fichu et serre-tête, blanc sale. — Homme debout derrière, chemise, bis; costume, vert noir. — Gamin, en gris olivâtre. — Personnage assis a droite, en beige pourpre sombre. — Homme couché au deuxième plan: costume, gris de fer lilas; guêtres, ocre éteinte; le tas sur lequel il est étendu, couleur de feuille morte. — Homme aperçu par la porte, en gris lilas; culotte, gris de fer; chausses, gris; son âne, gris. — Ballot a droite en premier plan, gris verdâtre. — Grotte, gris terreux, brun. — Escalier, brique pâle. — Boiseries, gris ocré et rougeâtre. — Vase pendant a droite, cuivre jaune. — Terrain, gris poussière et gris verdâtre; au deuxième plan, vert de gris éteint. — Panier a terre, osier roux avec rave. — Bassine, cuivre jaune. — Jarres, vieille terre cuite. — Futailles, vieux bois. — Sur une pièce de bois: étoffe, rose de garance. — Masure: mur, gris fer; toit, vieux chaume. — Au fond: terrain, gris ocré et olivâtre; arbres, terre verte sombre; maison, gris lilacé. — Ciel: horizon, jaune aurore; bande, pers; en haut, azur. Nuages: les clairs, crème chaude; les ombres, gris lilacé.





## NICOLAS DE LARGILLIÈRE

#### LE PAYSAGISTE JEAN FOREST

ANFARE de couleurs, griserie des yeux.

Le nœud de l'harmonie est une note éclatante, prolongée, triomphante de garance écarlate veloutée, que soutient un chœur brillant d'orangés clairs ou graves, de jaunes d'or, de pourpres, de roux; pour hausser le ton, des noirs chauds; pour monter la teinte, des blancs, des gris verdâtres ou lilacés.

Autant que le coloris par ses splendeurs, la facture frappe et exalte l'œil et l'esprit par une poursuite passionnée de l'effet, par une verve audacieuse, par une façon vive, puissante, verveuse de coucher ou de frotter la matière, de plaquer des accents en pâte, de composer une nuance sur la toile même en tripotant deux couleurs superposées ou accolées.

Le tout s'accorde à merveille avec la tournure pittoresque de la pose et avec la présentation quelque peu tapageuse du personnage.

Aussi ne songeons-nous pas à chicaner le peintre sur ce qu'il y a d'un peu sommaire dans son imitation de la forme et d'un peu superficiel dans son interprétation du type. D'autant moins qu'il donne largement l'essentiel, que son modelé de la chair distingue avec soin et franchise les degrés du relief au moyen d'une gamme de clairs crémeux, de demi-teintes en gris bleuté et d'ombres bistres; qu'il a mis de la vérité dans le regard et du caractère sur le masque.

Et puis cette peinture nous paraît plutôt une étude très poussée qu'un tableau achevé.

Aussi bien pensons-nous qu'elle a précédé une réplique, de dimensions un peu moindres (1.17  $\times$  0.88), que possède le musée de Berlin (n° 484 A), plus finie, mais moins chaude, moins verveuse, moins vibrante.

Exécutée en 1704 et exposée au Salon de cette année, cette œuvre montre les effets de la crise heureuse qui transforma le Largillière première manière, un peu sage et contenu, en un brillant virtuose du pinceau.

Bien oublié aujourd'hui, le paysagiste Jean-Baptiste Forest, dont nous contemplons les traits et qui, en 1699, devint le beau-père de son peintre, naquit à Paris en 1636 et mourut dans la même ville en 1712. Elève de Pierre Forest, son père, et de P.-F. Mola en Italie où il passa sept ans, il acquit de la réputation et fut reçu à l'Académie royale en 1674. L'épigraphe latine de l'estampe gravée d'après notre tableau par P. Drevet, vante « la douceur de ses mœurs et l'agrément de son caractère » autant que son talent d'artiste. Dézallier d'Argenville a écrit de lui: « Son coloris est terrible, quelquefois même un peu outré et trop noir; mais on est sûr de trouver toujours dans ses tableaux du piquant, de ces coups de pinceau hardis qui sentent le maître;... c'est une magie qu'il faut distinguer dans ce grand paysagiste ». Ses œuvres ont pour ainsi dire disparu, gâtées pour la plupart par l'instabilité des couleurs que le peintre composait lui-même. Quelquesunes ont été gravées par Bernard, par J. Coelmans, par P. Peiroleri.

Au musée de Tours, un *Portrait d'artiste* (n° 90), attribué avec raison à Largillière, nous a frappé par l'analogie et la pose du modèle avec celle de notre effigie et par la ressemblance de ses traits avec ceux de Forest.

P. 116. — 451. Toile. H. 1.26 — 0.94. — Donné par M. Jules Brame, en 1861.

Il existe une très belle estampe de Pierre Drevet, gravée d'après notre tableau, aux frais du peintre. Elle parte l'inscription suivante :

Joannes Forest Pictor celeberrimus, honorarius in Regia picturæ Academia Consularius Morum lenitate, amænitate ingenii et artis peritia æque insignis

Hanc amantissimi soceri effigiem pinxit et ære incidi curavit ut cum illa suum amorem In illum æternıtati commendaret.

Nicolaus de Largilliere, in eadem Academia Professor.

1. Honppelande, velours garance écarlate; les clairs, rose de garance; les ombres, pour patre; les parties les plus obscures, brun noirâtre; doublure, fourrure naturelle; passementeries, et Gilet, ocre trangée charde; boutons, argent. Chemise, blanc à ombres gris legerement verdi. Cutotte, ocre trangée charde. Chainses, gris noir, lilace aux clairs. Dans la main droite un linge, blanc à mbres gris verd dre — Appuie-Mais, ocre vinedse. — Pinceaux: manches, idem et ocre grise. Palette, nover. — Siège: dossier, ocre bistree — Chevalet, gris bis. — Paysage en cours d'exécution: terre d'ombre, azur sombre, gris lilacé. — Fond: toile, gris verdàtre; à droite, gris vert sombre.

( nin )

## NICOLAS DE LARGILLIÈRE

#### PORTRAIT D'UN HOMME DE QUALITÉ



monnaie du chef-d'œuvre que nous venons de présenter; néanmoins de matière excellente et de frappe magistrale.

Outre qu'elle a fort grand air, l'effigie impressionne par la vive expression de l'œil et par le caractère individuel de la bouche. Le visage a du relief, largement mais aussi franchement défini par des gris

verdâtres et par des bistres légers, même avec des vérités de détail comme l'aspect bleuâtre de la peau rasée. De son côté, le costume fait effet grâce au goût et à l'ampleur pittoresque de son drapé.

Cependant c'est à la peinture que l'œuvre emprunte son attrait principal. L'éclat triomphant d'une harmonie vibrante dont la clef est un orangé feu, corsé par de l'or, soutenu par de l'écarlate, — les uns et les autres avivés par du blanc et par du noir et contrastés par un gris verdâtre — excite une joie sensuelle qu'accroît d'ailleurs l'accent d'un faire décidé et verveux, amateur avisé d'illuminations et d'empâtements.

Ce portrait est de la deuxième manière de Largillière. Sa mise en place, son port de tête, son regard ont été imposés par l'artiste à tant de ses modèles, — ainsi, pour n'en citer qu'un, à ce *Pupil* dont on voit l'effigie au musée de Grenoble (n° 64) — que l'identité de l'auteur est hors de doute.

PL. 39. - 452. Total H 0.82 - L 0.66

Achete en 1875. Provient de la famille Decr. ix-Van der Veke, de I. le.

E : aut. ex ... Your, Eruns ; perruque, Elanche Habit, gris noir lilace ; gilet, tilane a ombres gris Eleadre ; manteau, brange teu à ombres d'ocre Erune : braderie, or ; doublé, écarate = FOND, gris bridate, ris roux gris bistre, selon les places





### JEAN-BAPTISTE OUDRY

#### UN CARLIN



et surtout d'exécution. En effet, le corps de l'animal offre de très bons morceaux de travail en pâte, qui mettent en valeur une harmonie chaude, adroitement composée, avec une gamme tout à fait séduisante de blancs crémeux contrastés par des ombres de gris lilacé et rehaussés par une note vibrante de garance vive.

Cette œuvre de la pleine maturité de l'artiste offre les qualités communes

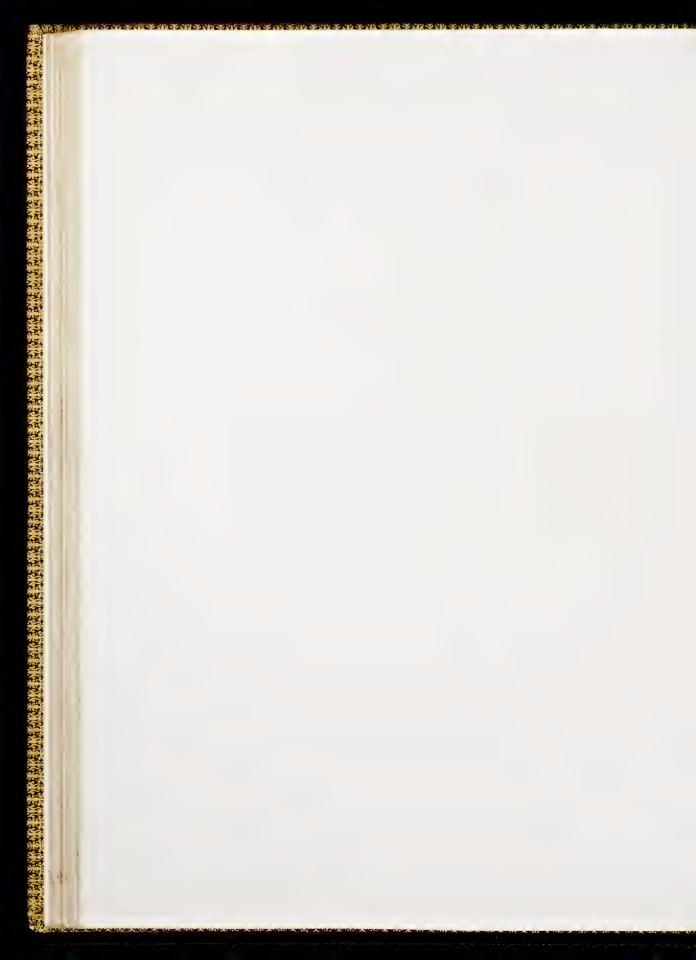
à ses meilleures productions. Cependant, elle se distingue de la moyenne d'entre elles par la chaleur relative de son coloris. A cet égard, elle est proche parente d'un *Chien gardant du gibier* que l'on voit au Louvre (n° 668); elle lui ressemble, en outre, par un arrangement semblable

JB Oudry

ressemble, en outre, par un arrangement semblable du fond, par l'aspect et la couleur de sa végétation ainsi que par sa facture.

PL. 140. - 585. Toile. H. o.54 - L. o.645. - Acheté en 1860.

ECHANTILLONNAGE. *Pelage*, blanc cremeux, à ombres gris lilacé; *taches*, café au lait; *yeux*, noirs; *collier*, soie garance vive; *rosettes*, vert bleu noirâtre, à clairs blancs; *boutons*, cristal. — Terrain. gris bitumineux; *les parties claires de la reproduction*, vert de gris chaud. — Végétation, ocre brune de feuillage mourant. — CIEL, azur vert sombre





## J.-B. SIMÉON CHARDIN

#### LE REPAS AU COIN DU FEU



ORCEAU très intéressant dont la valeur intrinsèque se double du prix d'un document pour l'histoire de l'art.

Le personnage est caractérisé et son expression est juste et significative. La largeur du modelé de la chair n'exclut pas l'apparence du relief, déterminée par un jeu de crémeux roses, d'ocres rougies et de bistres bitumineux en accord avec le degré de l'éclai-

rage. L'ensemble marque du sentiment et impressionne le spectateur.

Toutefois les causes premières du succès de l'œuvre sont l'effet piquant de fortes oppositions de lumière et d'ombre, la richesse grave d'une chaude harmonie où dominent des roux et des pourpres contrastés par du vert de gris, enfin et surtout l'accent d'une technique robuste et verveuse. La peinture, en effet, est toute en pâte et celle-ci a été plaquée, frottée ou tripotée par une brosse ferme, alerte et sûre, des touches et des courses de laquelle la matière a gardé l'empreinte révélatrice.

Le catalogue ne met pas de nom au bas de cette toile. L'attribution à Watteau qu'on proposa jadis ne nous paraît pas acceptable: sans doute, au début de sa carrière, l'artiste a pastiché les Hollandais, notamment ceux qu'influença Rembrandt; mais le métier de notre peinture n'est pas le sien.

Il est, en revanche, exactement celui de Chardin, surtout dans ses œuvres

de grandes dimensions. Ainsi, pour nous borner à quelques exemples, le *Portrait de Charles Godefroy* au Louvre, la *Dame qui va cacheter une lettre* (1732) au château de Sans-Souci à Potsdam, montrent le même travail "heurté", — pour parler comme Diderot en 1765 — genre "mosaïque", — comme disait Bachaumont en 1750 — le même goût de l'empâtement, le même parti-pris d'accuser la lumière sur la crête d'un pli par une traînée de matière, qui distinguent notre tableau.

Nous y notons encore, de même que sur la *Raie* (1728), au Louvre (n° 89), un aspect de la tonalité des ombres et aussi une apparence des blancs, qui caractérisent la manière de Chardin autant que le style de notre morceau.

Quant à cette conception toute rembranesque de l'éclairage qui est un de ses traits essentiels, elle répond justement à une préoccupation — d'ailleurs commune à beaucoup d'artistes de l'époque — que Chardin trahit dans son Chimiste du Salon de 1737 et qui frappa vivement les contemporains. De fait, une confrontation de notre l'ieille avec cette figure que Lepicié grava en 1744 sous le titre du Souffleur, manifeste une telle parenté que volontiers on apparierait leurs images en pendants.

En somme, nous considérons notre pièce comme un échantillon typique d'une des faces de l'art de Chardin vers la fin de la quatrieme décade du XVIII° siècle.

PL. 141, - 972. Toile. H. 1.28 - L. 1.14

Don de l'Etat, en 1873. Provient de la collection Lacaze

Chereux, châtain condre Robe, lilas pourpre chaud; fourrure, brun roux. Linge demi-lentes, gris ilace pile; ombres, Eistre léger. Bonnet, gris bistré; les rayures, bitume. — Tans, vert de gris pale, Elanchatre, indre le Eistre Edamadeux — Prat, étain. — Couteau: manche, come Einde — Pax, Eis: entre les dougts une lanche, is se garance et cremeux — Silen dossier, cuir lative — Chemiste its its de roax Edamadeux: l'dire, is egeatre — Mux, troites de roux Edamine ix



## JEAN-HONORÉ FRAGONARD

#### ADORATION DES BERGERS

(ESQUISSE)



OIE des yeux, délices de l'esprit!

Claire, bariolée, pimpante, la polychromie s'ordonne très heureusement, à l'avantage de la signification autant que de l'effet, sur une chaîne verticale de jaunes dont le maillon supérieur est constitué par la gloire, l'opposé par des fêtus de paille sur le sol et le principal par le centre de l'intérêt.

La chevelure et l'auréole de Jésus, sa couverture, la litière sur laquelle il repose, le grand vase de laiton que tient la pastoure à genoux au premier plan, le costume de la vieille en adoration groupent une gerbe de jaunes brillants dont la vivacité naturelle est accrue par une illumination du fait des blancs crus des lingeries et par le contraste d'un bleu de cobalt sur le manteau de la Vierge et de gris lilacés sur la robe de la laitière et sur les clairs du pelage du chien.

Le chœur central se trouve d'ailleurs soutenu en seconde ligne par l'ocre du costume du berger en arrière-plan qu'avivent les gris ardoisés du fond, par le chrome ocré des vêtements du berger debout et par l'orangé roussi de ceux de Saint Joseph.

Enfin, à l'unisson de l'allégresse du moment, éclate une note de rouge,

émise par les roses de la chair de l'Enfant et par les garances très claires de la robe de sa mère et de la casaque du berger âgé.

Cependant l'esprit, que charment la joliesse du visage de Marie, la grâce de son attitude et de son geste, est comme électrisé par les vivacités et les brusqueries d'une facture légère et verveuse et aussi par l'illusion qu'elles lui donnent du spectacle d'un travail en cours.

Tous les caractères que nous venons de relever sont bien ceux de ces « furieux embryons de tableaux », selon l'expression heureuse des de Goncourt, que sont les esquisses de Fragonard.

Il n'existe pas, à notre connaissance, d'œuvre achevée d'après la nôtre. Sans doute fit-elle partie des études preparatoires à la peinture fameuse en son temps qu'il exécuta pour le marquis de Veri — le même qui lui avait commande le Verrou — et dont nous empruntons une description au catalogue de la vente après le décès de cet amateur, en 1785 (\*) « Ce tableau merveilleux et sublime tout à la fois présente une des plus belles compositions que la peinture ait produit dans ce genre : la Sainte Famille y est représentée dans un lieu où paraît descendre toute la gloire et toute la lumière des cieux, dont le principal effet se porte sur la figure de l'Enfant Jésus; près de lui est assise la Vierge sa mère, dans l'attitude la plus gracieuse et la plus interessante, et dans le fond on aperçoit à peine la figure de Saint Joseph qui paraît enveloppée sous l'éclat de la lumière céleste; sur le devant sont placés les bergers, les uns prosternés contre terre, les autres dans l'attitude du respect et de l'adoration. Il est plus aisé de sentir que de rendre tout l'effet de ce chef-d'œuvre, dans lequel M. Fragonard semble avoir voulu prodiguer toutes les richesses d'une imagination vive et savante ».

Il est probable que si l'auteur de ce dithyrambe — il était marchand — avait voulu faire œuvre de critique consciencieux, il aurait dù ajouter le correctif des observations que nous allons faire au sujet de notre esquisse.

Celle-ci, en effet, trahit une grande faiblesse d'invention et une pratique passablement cynique de l'imitation.

Un examen superficiel reconnaît au premier regard l'origine anversoise de la jeune femme au premier plan: une comparaison avec les variations de Rubens sur le même thême aboutit à la confusion de ce pillard qu'était

 $<sup>^{\</sup>circ}$  N in du catal que, redige par A. J. Paillet, peintre ; page 27. Ce tableau ne répétait pas notre esquisse ; utre que la fin de sa description ne répond pas à notre composition, il était en longueur H 27 pouces ; I 24 pouces .

Le catalogue de l'œuvre de Fragonard, a la sante du livre consacre au maître par le baron R. Portalis Paris, 1800 signale une Adoration des Bergers, desson a la sangaine, de forme entree H. 6.17 L. 6.29 ayant ngure a la vente Feral en 1877; une deuxième, a la sepia, appartenant à la marquise de Varennes; une troisième, par le meme procede H. 6.36 - L. 6.40), ayant passé dans la vente Walferdin (nº 219)

volontiers notre artiste. Elle révèle qu'il s'est borné à une paraphrase de la gravure de Luc Vorsterman d'après l'Adoration des Bergers que possède le musée de Rouen (n° 613). En bloc il lui a emprunté tout le groupe de droite comprenant la pastoure accroupie, celle qui est debout et l'homme entre elles deux. Il s'est contenté, pour la seconde, de substituer les traits d'une personne jeune à ceux d'une âgée; pour la première, de remplacer l'offre d'un œuf par celle d'une bolée de lait et d'abattre sur la cuisse le bras gauche débarrassé du pot; pour le dernier, d'allonger le même membre symétriquement au droit et de lui faire joindre les mains. De même pour les types: celui de la laitière est une réplique ou peut s'en faut; avec sa chevelure et sa barbe en coup de vent, la tête de son voisin est tout simplement celle de Saint Joseph, à peine modifiée; le masque de notre vieille à genoux est celui du personnage correspondant, que nous avons déjà cité. Ajoutons qu'à tous égards le groupe des anges rappelle celui que Rubens imagina.

Cependant ces larcins ou ces réminiscences ne sont pas les seuls que découvre la confrontation. Ainsi notre Saint Joseph ressemble comme un frère au plus âgé des visiteurs d'une Adoration des Bergers, au musée de Marseille (n° 400) et au roi agenouillé de l'Adoration des Mages de l'église Saint-Jean à Malines, toutes deux de Rubens et gravées par L. Vorsterman; le geste de la Vierge procède évidemment de celui que Marie fait dans l'Adoration des Rois du même maître que possède la Pinacothèque de Munich (n° 252) et que Fragonard a pu connaître par l'estampe de Schelte à Bolswert.

En somme, la part de Frago se réduit à la figure de la Madone, celle-là, il est vrai, parfaitement de son crù: car, avec son minois charmant, son nez un peu retroussé, son air innocent, elle répond au signalement de ses héroïnes, notamment dans la *Leçon de musique*, dans la *Jeune mère*, dans la *Chemise enlevée*, exposées au Louvre (n° 291, 300, 295).

PL. 117. — 312. Papier collé sur toile. H. 0.57 — L. 0.445.

Acheté en 1859. Provient de la vente du comte Castellani, à Paris, la même année (nº 120 du catalogue).

Cité avec éloges par M. de Fourcaud, dans son excellente étude sur *Honoré Fragonard*, dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, 1907, t. XXI, p. 223.

Echantillonnage. Jésus: cheveux, blond pâle; auréole, or; chair, rose; langes, blanc cru; couverture, chrome; litière, paille; crèche, gris de noyer. — Vierge: teint, rose; joues, incarnat; cheveux, châtain cendré clair; linge de tête, crémeux beurré; robe, garance rose très claire; manteau, gris bleu de cobalt verdissant; ombres, terre verte et terre d'ombre. — Saint Joseph: cheveux, châtain chaud; vêtements, orangé de Mars. — Laitière: cheveux, châtain; linge, blanc cru, les demi-teintes vert d'eau pâle, les ombres gris lilacé; robe, gris lilacé tirant vers l'ardoise; pot, laiton. — Vieille: vêtement et bonnet, gris chrome. — Homme derrière elle: costume, ocre. — Homme agé priant:

electora, chatain cendre, barbe, blanche — Berger y drotte, chaire, très halee, costume, terre verte s'ambre a ombres vert brun — Chen, gris terre d'ombre, les clairs gris lilacé — Glorre, chrome, les ombres gris terre av et gris alace, les angelets, roses : les ailes, blanches. — Soi, gris bistre, fetu de faille, chrome clair. — Murs, gris de terre d'ombre : boiseries, bistre roux fluide — Foxd · les fabriques et les nuces, gris ardoise · le ciel à l'horizon, cremeux chrome.



### LOUIS DAVID

### BÉLISAIRE RECEVANT L'AUMONE



effet, point, d'expression, fort peu, ce qu'en montrerait une statue qui s'animerait; de composition et d'ordonnance, à peine; du métier, la pratique d'un ouvrier consciencieux et expérimenté, sans accent ni finesse.

L'atmosphère est rare; toute au gris, l'harmonie est sourde et froide. Ce qu'on voit tout d'abord, c'est le beige pâle légèrement nuancé de vert du

manteau de la jeune femme, contrasté par le lilas décoloré de son galon et par le bleu de cobalt éteint de sa robe; c'est aussi le blanc un peu bis de la tunique de l'enfant, jouant avec le gris lilacé de ses ombres et le bleu de la ceinture. D'autre part, l'impression la plus prolongée est de gris jauni ou verdâtre, excitée par l'ample surface du pavé et de l'architecture. Vient ensuite une sensation d'orangé grave de feuille morte, occasionnée par une draperie de Bélisaire, que balance le gris ardoisé de sa tunique et la teinte de l'acier de sa cuirasse. Enfin l'œil perçoit, mais sans joie parce qu'elles ne vibrent pas, des parties d'écarlate sombre et de garance engrisée.

En revanche, de la solidité, de la fermeté, de la franchise : un dessin excellent qui, en particulier, se distingue par un modelé du nu large et précis à la fois, et par un remarquable arrangement des draperies. D'ensemble, quelque chose de fort, de sérieux, de digne, une sorte de solennité faite de

gravité statuaire et d'ordre architectural; en somme, moins un tableau qu'un très beau motif de décoration murale, dans la note sévère.

Cette toile fut un des "morceaux" dont l'Académie royale, dans sa séance du 24 août 1781, se déclara "satisfaite" et qui valurent à David, avec de grands éloges, le titre d'agréé. Quelques jours plus tard elle fut exposée au Salon, dont le catalogue la désignait en ces termes (n° 311) Bélisaire reconnu par un soldat qui avait servi sous lui, au moment qu'une femme lui fait l'aumône. Autant la critique fut unanime à féliciter l'artiste de l'éclat de ses débuts, autant elle s'accorda à formuler des réserves, généralement sur les mêmes points. Elle loua les figures principales, surtout celle de l'enfant, mais releva des maladresses d'arrangement, trouva le soldat "d'un caractère petit et roide" et protesta contre "la lourdeur, la tristesse, l'obscurité de la peinture!" ".

Trois ans plus tard, David signait une réplique réduite presqu'au tiers (H. 1.02 — L. 1.15), exécutée sous sa surveillance par ses élèves Fabre et Guadet et retouchée par lui; on la voit au Louvre (n° 192). Il avait conservé la tonalité générale, mais avait apporté à la composition quelques modifications, évidemment suggérées par les observations précitées. Sur le champ agrandi vers la gauche, il déplaça jusqu'à la frontière de la bordure la figure du soldat en même temps qu'il lui faisait étendre le bras gauche au lieu de le lever; dans le creneau ouvert entre lui et la jeune femme, il reporta les personnages de l'extrémite gauche de notre toile. C'est d'après cette répétition que fut gravée l'estampe de Morel.

\* Cf. l'Annee litteraire, Panard au Salon, la Verité critique des tableaux, le Pourquoi ou l'ami des artistes, la Muette qui parle au Salon, la Lettre d'Artiomphile, etc.

PL. 118 - 226. Toile. H. 2.88 - L. 3.12.

Acheté en 1865

Le tableau appartint d'abord à l'Electeur de Trèves. Pris pendant les guerres de la Révolution, il servit a couvrir un fourgon rentrant en France. Acquis par l'amateur Tholozan, il fut vendu, à sa mort, 4.800 francs. Par l'intermediaire d'un nommé Simon, il devint la propriété de Lucien Bonaparte qui l'emmena en Italie. Il passa ensuite en Angleterre où il entra dans la collection de lord Northwich. Rapparte a Paris, il figura dans une exposition d'œuvres de l'ecole française, ouverte au boulevard des Italiens, en 1860. En 1863, il passa dans la vente Maffre où, sur une demande de 10.000 francs, il ne trouva pas acquéreur. Le musée de Lille le paya 7.000 francs

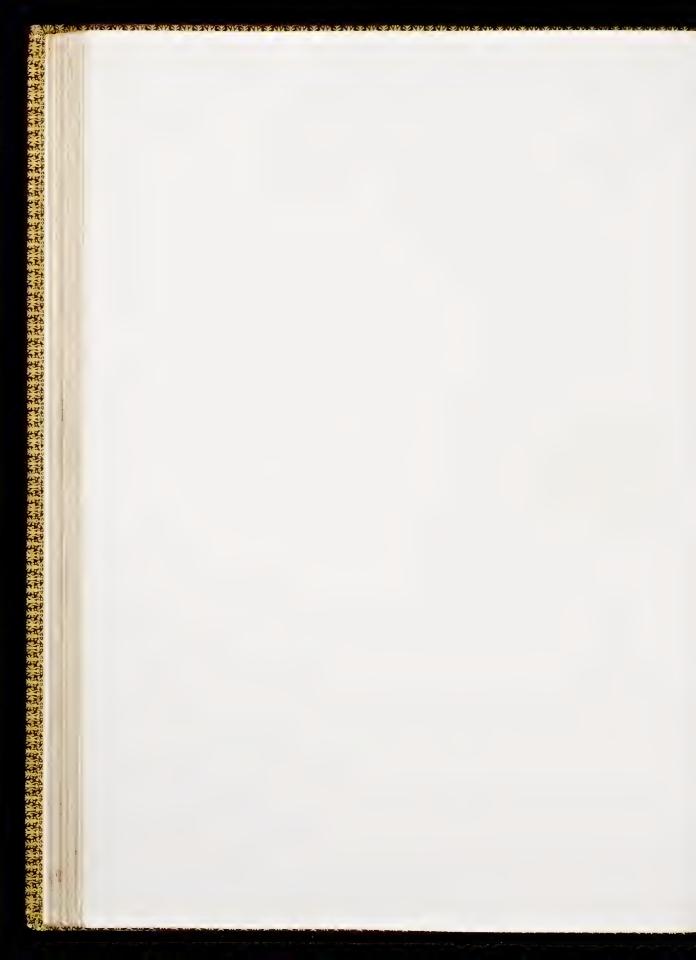
(Cf. Jules David, Louis David, p. 15, 22; Mantz, Gazette des Beaux-Arts, 1860, p. 358)

l'etc. Exemple : Belisable : chair, modelee par des ombres bistre : cheveux et barbe, blanc ; two pie risible : ue bi is et pres du geron gauche, gris ardoisé, bleuissant aux clairs : manteau festonné, orange de four le morte : draperie a terre, écarlate sombre : cuirasse, acier sombre. — Enfant : chair,

modelée par des ombres gris verdâtre; cheveux, blond doré chaud; tunique, blanc un peu bis, à ombres gris lilacé; ceinture, bleu de cobalt; casque, acier bruni, intérieur écarlate. — Femme: chair, modelée par des ombres gris verdâtre; cheveux, noirs; robe, bleu de cobalt rabattu; manteau, beige pâle légèrement nuancé de vert; galon, lilas pâle. — Soldat: tunique, terre verte sombre; manteau, garance éteinte; cuirasse et casque, acier; épée, or fauve et émail bleu; chaussures, bleu de roi; les lanières, jaune d'or fauve. — Personnage a l'extreême Gauche: vétement, couleur de feuille morte brune. — Celui a droite, en blanc. — Architecture, gris jaunâtre ou verdâtre. Muraille au fond, gris olivâtre; les personnages, bleu, garance, blanc. Troncs, gris noirâtre. Feuillages, vert cendré. Constructions, gris crémeux ou verdâtres. Collines, gris bleu pâle ou lilacé. Horizon, aurore orangée; nuées, orangé éteint et gris lilacé. — Sol, gris jaunâtres, olivâtres, lilacés. — Vase, bronze noirâtre; courroie, gris jaunâtre.

La signature sur une dalle, dans l'angle inférieur de gauche. L'échelle de sa reproduction est réduite de moitié.

S David faciebat
anno 1781. Lutetia



### JEAN VOILLE

#### PORTRAIT DE MADAME LIÉNARD



RÈS agréable tableau qui réunit quelques qualités remarquables d'imitation et de peinture.

La présentation est adroite et pittoresque. L'image se recommande par une caractérisation suffisante de la personne, par l'intensité du regard, par la légèreté de la chevelure et par une différenciation assez poussée du modelé dont les degrés se marquent, du plus clair au plus obscur, par une gamme de blanc

crémeux, de rose, de gris verdâtre et de bistre. Le costume est traité avec autant de soin que de goût.

Bien que son effet se trouve réduit par une facture un peu froide, le coloris est d'un peintre, assez monté et néanmoins très harmonieux. L'interprétation des blancs qui dominent la palette est digne d'éloges et il y a de très beaux effets de lilas satiné et de beige soyeux.

A son mérite intrinsèque cette peinture ajoute le prix de la rareté. En dehors des gravures exécutées par J.-S. Klauber et par Lebeau d'après ses effigies du tzar Paul I, nous ne connaissons pas d'œuvre qui porte le nom de l'artiste. Nous croyons unique en France et probablement dans le reste de l'Europe, la Russie exceptée,

cet échantillon de son talent de peintre à l'huile. Le modèle représenté

était la mère du peintre Édouard Liénard, que nous avons eu l'occasion de citer dans notre introduction à la présente section; elle fit partie du personnel de la cour de Louis XVI.

- ... — 809. Toile. H. o.65 — L. o.54

Achete en 1873.

Yeux, bruns; cheveux, châtain très clair, poudrés. Turban, blanc éteint; les ombres, gris verdâtre; aigrette, idem; nœud, noir lilace. Corsage, bleu éteint, à ombres gris verdâtre. Epaulettes, satin lilas bleuté; dentelle, noire. Ceinture. satin lilas. Châle, soie beige bistre; bordure, bleu céleste rabattu; rayures, blanches avec un filet noir au milieu. Anneaux aux oreilles et broche, or Fauteuil: bois, or fauve; étoffe, outremer vert. — Fond, gris verdâtre.

La signature sur le fond, à droite de l'epaule.



# LOUIS-JOSEPH DONVÉ

### PORTRAIT DU PEINTRE JOSEPH SAUVAGE



ELA séduit au premier regard et s'apprécie d'autant plus que la contemplation se prolonge.

L'ensemble est bien composé. La tête est excellente: une gamme de gris pastel et de jaunes terreux la modelle avec largeur, mais aussi avec finesse et bien en relief; les cheveux sont légers; la physionomie paraît individuelle et les yeux sont aussi caractérisés qu'expressifs.

La peinture est d'un coloriste, d'autant plus remarquable qu'elle a recherché les difficultés: non contente de triompher de celle que lui opposait une harmonie toute en blanc, elle en a provoqué une seconde en chargeant la palette du modèle de toutes les vivacités du jaune, du rouge et du bleu.

Une bonne matière, compacte et luisante; une touche très précise et très souple, un peu trop appliquée peut-être, a empâté les accents principaux et doté la chair d'un aspect velouté.

Exécuté comme morceau de réception de l'auteur à l'Académie des Arts de Lille en 1783 (\*), ce portrait du Tournaisien Piat-Joseph Sauvage (1747-1818) eut, sans doute, pour occasion le fait que ce peintre de grisailles, membre de l'Académie de Lille depuis 1776, fut cette année-là reçu à celle de Paris.

(\*) Cf. J. Houdoy, Etudes artistiques, Lille.

Pt 19 - 259. Totle H 0.90 - L. 0.73.

Provient de l'ancienne .1cadémie des Arts de Lille

Гомо в Гені, тове; la trace bleuâtre du rasoir bien accusée; уеих, bleu sombre. Реггарас, р. dr.s.: le rand, trun noiratre Costume, satin blanc. — Рацетте, noyer usagé: chargée de gan le a doutre de blanc. de jaune de Naples, de jaune indien, de garance, de vert de gris clair, de . ц. ситипес, de vermille n. d'outre mer, de bleus pâles. — Райтейн, noyer clair, couvert de damas cram est — Толь, gris ardoise se inbre — Fond, frottis de gris verdâtre





## LOUIS-JOSEPH DONVÉ

#### FRAYEUR!

(PORTRAIT DE L'ARTISTE)

prérieure à celle que nous venons de présenter, cette seconde œuvre du même artiste est, à tous égards, un morceau de maître.

Et d'abord, c'est un échantillon remarquable de réalisme avisé, un modèle d'abréviation caractéristique. La vérité de l'expression égale celle des aspects. Celleci allie à la précision la largeur et la souplesse. En

couleur, au moyen de clartés crémeuses, de demi-teintes de gris lilacé et d'ombres en bistre léger, elle définit à souhait la forme des chairs, en même temps qu'elle donne l'impression de leur élasticité. L'image de la main, qui distingue les degrés divers du relief, le bleuissement de la peau au-dessus des veines et son rougeoiement aux phalanges, mérite les plus grands éloges; il en est de même de l'interprétation de l'apparence du linge de la chemise et du velours du gilet.

Plus admirable encore l'exécution qui, pour la joie des yeux et de l'esprit, tripote, frotte, plaque, martelle avec fougue et sûreté une superbe matière gluante.

Ce sont ses propres traits que l'artiste nous offre ici. L'expression qu'il s'est donnée rappellerait, si l'on en croit la tradition, la frayeur que lui aurait

causée un coup de tonnerre. Le costume localise la date de l'œuvre aux alentours du début de la Révolution.

Pt. 120. — 260. Toile. H. 0.62 — L 0.51

Don de M. Edouard Donvé fils, en 1851

I have a section Yenx, gris: tent, chaud: therenx, châtain roux avec traces de poudre. Linge, Elinger. II thit, noir: binions, argent sur acier. Gilet, velours creme rose: les fleurettes, bleu vert somere et orange de teur le morte. — Foxo, frotus de vert mousse roux.





# GUILLAUME GUILLON LETHIÈRE

#### LA MORT DE VIRGINIE

(ESQUISSE)



soursse suffisamment au point et assez réussie pour que nous soyons pleinement satisfaits et n'éprouvions pas le désir d'en contempler l'achèvement.

C'est que la conception en est dramatique, la composition significative autant que pittoresque et que l'expression des attitudes et des gestes apparaît forte et juste.

En outre, l'éclairage et le coloris conspirent de la façon la plus heureuse à l'effet pathétique de la scène.

Le premier introduit une apparence de jour d'orage tout à fait appropriée à l'évènement en même temps qu'il détache et relie les éléments du sujet par la projection d'un rayon illuminant à la fois les décemvirs, le greffier — rappel de leur parodie de justice, le père — symbole de désespoir et de révolte, et le groupe de la victime, de sa mère, de son fiancé.

La peinture parfait l'artifice en développant une chaîne coïncidente de blancs, d'ailleurs prétextés par les toges, et elle se met à l'unisson du drame en composant une harmonie chaude mais grave d'ocres, de lilas, d'écarlate, de blanc sombre.

La facture est vive et adroite, très experte à définir d'une touche verveuse et grasse l'essentiel d'une forme et d'un mouvement.

Comme il arrive couramment à cette époque, l'esquisse, qu'avait d'ailleurs précédée un dessin exposé au Salon de 1795, est très supérieure au tableau achevé en 1828, exposé en 1831, que le Louvre conserve (n° 322): elle est plus dramatique et mieux ordonnée. Du reste, l'artiste apporta à son projet des modifications nombreuses, dont beaucoup sont très considérables et presque toutes fàcheuses: en somme, il n'y a guère que la figure du père qui soit restée identique. Le tribunal a été avancé vers le centre; les décemvirs ont été déplacés vers la gauche de manière à isoler Appius Claudius, qui est debout, vêtu de jaune et de rouge; la table du greffier fait face au spectateur; le groupe au premier plan à gauche a pris beaucoup plus d'importance; par contre, la foule à droite est bien moins grouillante; Virginie est presque droite et sa mère moins en mouvement; enfin, sauf la boutique du boucher, tout le décor est différent.

PL. 142. — 478. Toile. H. 0.40 — L. 0.60.

Acheté en 1879, à la vente Lethière.

ECHANTILLONNAGE. PERSONNAGES SUR LE TRIBUNAL: blanc, garance éteinte, lilas, gris lilacé, bistre. — Groupe en premier plan a gauche: ocre, ocre brune, écarlate, gris, lilacé chaud ou pâle, outremer sombre — Au pied du tribunal: blanc, gris lilacé. — Virginius: tunique, garance carminée claire: manteau, blanc. — Virginie, en blanc. — Sa mère, en lilas. — Son fiancé, en écarlate chaud. — Homme a l'extrême droite, en bistre et lilas. — Sol, gris jaunâtre. — Boutique de Boucher, gris ocré et terre d'ombre; tête de buffle pendante; tuiles, claires. — Architecture, gris crémeux et gris illacés pales — Chi, orange de couchant et gris lilacé sombre.



## LOUIS BOILLY

#### TRIOMPHE DE MARAT



OICI un modèle d'observation spirituelle et d'expression significative.

Mieux que vrai, cela paraît vivant: l'élan des personnages en premier plan, le grouillement de la masse lointaine sont si évidents qu'à l'illusion optique s'associe une illusion auditive, celle d'un crépitement d'acclamations et d'un mugissement de foule.

De prime abord, nous sommes fixés sur le sens de la scène, sur l'intime comme sur l'extérieur.

Une composition ingénieuse utilise à la fois l'arabesque des lignes, la distribution de la lumière, l'échantillonnage du coloris, la direction des mouvements pour attirer le premier regard sur le nœud du sujet.

Physionomies, attitudes, gestes nous renseignent copieusement sur la popularité du triomphateur, sur la foi de ses fidèles, sur la fièvre de l'époque. Avec une admirable précision l'artiste a marqué la diversité des types, des conditions, des tempéraments. Il a caractérisé, non sans malice, le soldat et le garde national, le bourgeois et l'ouvrier, le fanatique et le curieux, l'élégant et le primitif. Une fine analyse psychologique a distingué plusieurs variétés d'enthousiasme: l'ardeur farouche d'un sans-culotte, la ferveur béate d'un naïf, l'entrain factice des badauds; toutes sont adroitement contrastées par la froideur des spectateurs, l'étonnement respectueux des simples, l'indifférence

de l'enfance; enfin la diversité sociale se manifeste par le contraste de l'exubérance des uns avec la retenue des autres.

L'imitation des apparences formelles n'est ni moins serrée ni moins magistrale. Les figures sont très individuelles, et le modelé abrégé que définissent des gris lilacés et des gris bistres légers, caractérise nettement les traits essentiels. Les vètements, les accessoires, l'édifice sont rendus avec une minutie de costumier et d'architecte.

Cependant cette parfaite vérité est parée de grâce et rehaussée d'effet. Certaines poses, certains mouvements charment par leur élégance et quelques figures de femmes et d'enfants sont délicieuses. Des aspects à contre-jour, des oppositions de clair et d'obscur amusent par l'exactitude et le piquant de l'interprétation.

Froide et contenue, mais claire, lumineuse et gaie, l'harmonie joue des gris de la façon la plus délicate et la plus agréable. Essentiellement, elle balance une gamme de nuances bises par une autre de gris lilacés, toutes deux amorcées par le costume de Marat. Elle soutient leur légèreté par la gravité relative de beiges blonds ou ocrés, de lilas francs, de bleu de roi, de gris de cobalt. Çà et là, elle les allie en une couleur noisette un peu empourprée. Enfin, elle les met en valeur par la subordination de gris olivàtres; elle les échauffe par l'introduction de quelques taches de rouge généralement assourdi et elle les anime par l'illumination consécutive à un semis de blancheurs crues, rapportées d'ailleurs au linge du héros.

La matière est excellente, brillante, mince, dense ou fluide selon les endroits. L'exécution est des plus expertes, très sûre, précieuse mais sans mièvrerie, ni sécheresse; légère et souple, elle ne s'interdit ni l'accent, ni les vivacités.

Au total, un chef-d'œuvre.

La scène exposée par notre tableau eut pour théâtre la grande salle du Palais de Justice à Paris, le 24 avril 1793. Acquitté par le Tribunal révolutionnaire auquel la Convention l'avait déféré pour appel à l'insurrection, Marat fut, à sa sortie, couronné par ses fidèles et porté en triomphe.

Une tradition dramatise les conditions de la représentation qu'en fit Boilly. Le 3 floréal an II, — soit un an après cet évènement, — il fut dénoncé à la Société républicaine des Arts comme étant, en raison de ses compositions grivoises, un démoralisateur du peuple, stigmatisé par cette sorte d'académie jacobine et, ce qui était plus grave, signalé au Comité de salut public. Prévenu, il se serait hâté, dit-on, de se constituer un certificat de civisme en esquissant un *Triomphe de Marat*. A la vérité, les procès-verbaux

de la Société républicaine nous apprennent qu'à sa séance du 9 floréal, Boilly fit amende honorable pour son passé, affirma qu'il «l'expiait en exerçant son pinceau d'une manière plus digne des arts» et «invita les artistes à venir reconnaître dans son atelier la vérité de ce qu'il avançait.»

Effectivement, une photographie exécutée par Gustave Laverdet d'après une peinture que nous n'avons pas vue, nous a révélé l'existence d'une esquisse de notre composition, plus développée vers la droite et vers le haut et différenciée de l'œuvre achevée par des variantes de détail (\*). Mais cela ne prouve pas nécessairement la vérité du récit, vu que Boilly a emprunté à l'histoire de la Révolution les sujets de toute une série de peintures, conçues et interprétées dans le même esprit que la nôtre (\*\*

Celle-ci, en tout cas, est, comme ses analogues, d'une admirable vérité historique. L'image du lieu offre la précision d'un relevé d'architecte. L'effigie de Marat reproduit avec une fidélité absolue non seulement les traits du démagogue, mais aussi sa tournure. La ressemblance n'a pas été moins bien attrapée pour d'autres figures contemporaines que l'artiste s'est amusé à introduire dans la foule. Ainsi, dans le charmant personnage qui nous fait face, sa tête toute féminine coiffée d'un bonnet rouge, nous reconnaissons Théroigne de Méricourt (\*\*\*). Le gracieux jeune homme qui brandit son chapeau au bout de son bras gauche ressemble comme un frère à Saint-Just \*\*\*\*. Nous identifions avec Charlotte Corday la jeune femme à l'extrême droite du premier plan : son visage présente la coupe et l'air de l'héroïne (\*\*\*\*\*; elle porte le bonnet normand; sa façon de s'élancer impétueusement vers le triomphateur et l'opposition qu'un officier lui fait comme si elle était suspecte, cadrent bien avec la suite des évènements; ajoutons que Boilly l'a mise en vedette en faisant se retourner vers elle la jeune femme en bonnet et le petit garçon de sa voisine. Celui-ci est, par ailleurs, proche parent d'un garçonnet qui a la même attitude dans le Départ des conscrits en 1807, conservé à Paris, au musée Carnavalet (n° 465 du catalogue de 1903). L'énergumène de profil, la poche gonflée et un sac sur l'épaule, offre une analogie singulière avec le premier des deux personnages intitulés Aristide et Brise-scelle revenant de travailler la marchandise sur une estampe anonyme au

<sup>\*)</sup> Cf. dans l'Œuvre de L. Boilly, au Cabinet des estampes, à Paris.

<sup>\*\*)</sup> Cf. Le Jardin des Tuileries avec les promeneurs arborant la cocarde tricolore (1789), l'Arrestation de Garat (1793), la Distribution gratuite de lait aux paurres femmes (1793), le Banquet des Girondins, la Prison des Madelonnettes, un Corps de garde civique (dessin au musée de Lille, nº 1111), etc.

<sup>\*\*\*)</sup> Cf. son portrait gravé à la manière noire au Cabinet des estampes, à Paris, et son effigie peinte, à la vérité contestée par quelques-uns, au musée Carnavalet (n° 367).

<sup>\*\*\*</sup> Cf. son portrait au pastel (Coll. Philippe Lebon), dont il y a, au musée Carnavalet, une copie (nº 394) et une gravure exécutée en 1859 par Flameng.

<sup>\*\*\*\*\*</sup> Cf. son portrait authentique par Hauer, au musée de Versailles (nº 4615) et un autre, dessiné, tout à fait dans le sentiment de notre figure, au Cabinet des estampes, à Paris.

Cabinet des estampes à Paris (\*). Aussi bien son type est-il celui que le peintre imposait à ses figures de voleurs ou de voyous (\*\*). Enfin, ce bourgeois porteur de favoris, vu de profil, bien en évidence au premier rang, souriant et le chapeau en l'air, c'est Boilly lui-même, on ne peut plus ressemblant.

Dans la série cataloguée Histoire de France (Qb. 95).

" Cf. dans ses Scienes de voleurs, le Défi et, au musée de Rouen, une Sciene de la Vie de M. de Fonlenay (nº 49).

— 67. Papiers marouflés sur toile. H. 0.81 — L. 1.21. — Acheté à M. Julien Boilly, en 1866

MARAT : habit, gris lilacé ; doublé, gris beige très pâle ; linge, très blanc ; couronne de lauriers. — (De gauche à droite), Vieillard: teint, hale; cheveux, gris; gilet, beige vert de gris; habit, noisette empourprée. — Adolescent : veste, gris de cobalt, gilet, gris bistré ; culotte, vert de gris bleuâtre; guêtres, gris beige. — Jeune Homme: cheveux, poudrés; habit, chaudron; gilet, terre verte; culotte, noisette lilacée claire; bas, gris verdâtre. - Niais: habit, terre verte; culotte, garance; bas, gris verdatre ; houppelande, lilas pourpre doublé bleu de cobalt ; toque, fourrure, brune à fond garance. — Femme, gris vert d'eau. — Homme aux вras levés : gilet, lilas ; culotte, gris bleu ; guêtres, gris terreux. - Gamin a terre : habit, gris noisette ; culotte et guêtres, beige ; chapeau, noir. - Jeune Mère : corsage, gris bleu de cobalt; robe, noisette pourpre; tablier, gris beige. - Fillette: en indigo clair. -GARÇONNET: visage, un peu rougeaud; cheveux, blonds; gilet et manches, vert d'eau; jupe, blanche à en. bres gris verdâtre; souliers, noirs à semelle rouge. — Homme au bras tendu: cheveux, blonds: jusquette, noisette; pantalon, écarlate sombre; tablier, vert olivâtre sombre; bottes, gris noir pourpre; envers de la patte de poche, citron; mouchoir, rose de garance clair; chapeau, gris noirâtre; sac sur le dos, gris pourpre. - Homme près de Lui: cheveux, châtain noir; habit, gris beige verdi; culotte, garance; guetres, gris mace sali : chapeau, noir. — Elégant : cheveux, blonds ; habit, gris olivàtre clair ; gilet, rose carnine; nlutte, boige; bas, gris lilacé; jabot, très blanc; chapeau, noir, à cocarde tricolore. -HOMME AUX DEUX BRAS LEVÉS: veste, bis lilacé clair; boutons, cuivre; pantalon, gris de cobalt; chapeau, Leige — Le suivant : charena, chatain : habit, alas : à revers, ocre ; gilet, noisette ; cravate, gris de e balt clair; linge, tres blanc, combres gris vert; pantalon, terre verte; chapeau, noir. — Derrifre tti. un bonnet plus gien, cearlate. — Fenne: cheveux, châtain; corsage, blanc, à ombres gris lilacé; /ир с, lilas changeant, les clairs bleus, les ombres pourpres; bonnet, blanc à ombres, gris lilacé. — Номме DERRIERE ELLE LES BRAS TENDUS : habit, gris legerement olivàtre ; guêtres, noisette claire. — Deuxième JEUNE FEMME : cheveux, châtain; corsage, lilas; jupe, gris souris un peu lilacé; rubans, rose vineux clair; chipe in, vert malachite - hafan . chereux, blond cendré ; habit, bleu de roi ; col, épaulettes, passepoil, cearlete; revers, culotte, gnetres, gris: boutons, cuivre. - Homme vu de dos, en gris noisette. - Le Personnich summer, écarlate, à cocarde tricolore; cheveux, blond cendré; yeux, bruns; habit, gris lilace: jabot, blanc cru; pantalon, gris olivâtre léger; baudrier, cuir gris; sabre, garde, cuivre; fourreau, noir. — Soldat : habit, bleu de roi ; col et revers, écarlate ; aiguillettes, tricolore ; chapeau, noir galonne d'argent; culotte, blanche; bottes, noires. - Femme: bonnet, blanc; fichu, gris lilacé; à bande, vermillon éteint à filets blancs; corsage, gris terre verte; tablier, gris sali; jupe, vermillon rabattu — Homme v dro. ... redugate, gris olivâtre. — Officier au premier plan: bonnet, écarlate claire, 1 fond, La tvert, a gland, tricolore; cheveux, poudrés; capote, gris noisette clair; épaulettes, cr. bandrier, tis Elandate; fourreau, noir; garde, cuivre; guêtres, noires.—Jeune Femme: cheveux, chalin cair presque bond; corsage, cobalt verdissant; jupe, rayée beige et vert; tablier, gris lilacé; bonnet. Llane. - Solder habit, bleu; à revers, blanc sale; gilet, idem; chapeau, noir; écharpe, lilas vineux clair. — Personnage plus loin: vêtement, gris lilacé; bonnet phrygien, écarlate. -ACCIDE ITS ... THER, gris and lise — Foule, gr.s. maces, gris et garance — Architecture (Le détail s igneusement dessine a cray n Les grands clairs, blanc cru de calcaire; demi-tons, gris beige; unit res, gris liace divers : ritres, gris verdatre. — Soil : gris beige et gris lilacé

( 717 )



## LOUIS BOILLY

#### **PORTRAITS**

# DE P.-JOS. REDOUTÉ, DE FRANÇOIS HOFFMAN, D'ISABEY ET DE TAUNAY



ETITES merveilles iconographiques.

Déterminé par des touches de bistre légères et transparentes, le modelé de la chair est d'un art consommé qui sait allier en proportion juste la précision, la franchise et la délicatesse. Les costumes sont rendus avec une rare aisance et avec un sens remarquable de l'effet.

Surtout, cette vérité est admirablement expressive! De la caractérisation des types, de l'apparence vivante des yeux, des particularités vraisemblables des attitudes et des gestes naissent de la réalité physique et de l'individualité morale.

Quoi de plus fin que l'effigie de Redouté? de plus significatif de l'habitude professionnelle — peut-être aussi de plus malicieux de la part de l'auteur — que la tournure et le mouvement de Hoffman, un spécialiste de la critique? de plus naturel que la pose d'Isabey? de plus signalétique de l'attention et de la myopie que celle de Taunay?

A tant de qualités s'en ajoutent trois autres: une distribution et une gradation savantes et pittoresques de la lumière; un coloris fin, chaud et

harmonieux à la fois, avec des blancs traités de la plus jolie façon; une facture aisée, décidée, souple, sachant définir d'un coup de pinceau, d'un accent de lumière, d'un rehaut de pâte.

Nous avons choisi ces portraits — ainsi que ceux présentés dans l'article suivant — dans une précieuse collection de vingt-sept études que Boilly exécuta d'après nature en vue de la composition de sa Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey. Achevé en 1800 pour M. Seguin, un des principaux amateurs du temps, ce tableau fut exposé au Salon de l'an VIII où, pour employer les termes de Chaussard, le critique d'art de la Décade philosophique, «la foule l'assiègeait tandis que les œuvres de Gérard et de Girodet n'obtenaient que des hommages solitaires."

A cette époque, Isabey, âgé de 33 ans, était déjà un maître à la mode, consacre par le titre officiel de "peintre des relations extérieures ". Mondain et à l'aise, il tenait salon et c'est d'une de ses réceptions que Boilly fixa l'image. Elle montre le maître de maison incliné, accoudé sur un siège, s'entretenant avec Gérard d'une de ses peintures placée sur un chevalet. Celle-ci est examinée, par-dessus son épaule, par Taunay (1755-1830), paysagiste dans la tradition des Hollandais, alors en pleine vogue. La pose de P.-Joseph Redouté (1759-1840), que ses contemporains appelèrent "le Raphaël des fleurs", s'explique par le fait qu'il converse, assis à une table, avec son émule Van Dael et avec le peintre d'histoire Charles Meynier. Quant à François-Benoît Hoffman (1760-1828), poète, dramaturge et journaliste, il est, à l'extrème gauche, occupé à persuader un interlocuteur.

\* En 1853, le tableau appartenait à la veuve de M. Seguin. Il passa dans la vente Horsin-Déon en 1867. Selon le catalogue annexé au livre de M. Harrisse sur *Louis Boilly* Paris, 1898, il se trouve chez Madame Monrival. Le cabinet des dessins du musee de Lille possède un dessin d'après lui n° 1116.

PL. 122. — 73 ( $n^{os}$  6, 5, 13, 14). Papiers marouflés sur toile. N° 6: H. 0.125. — L. 0.10 (Tête 0.05). — N° 5: H. 0.185. — L. 0.15 (Tête 0.055). — N° 13, 14: H. 0.29. — L. 0.25 (Fig. 0.045).

Achetés à M. Julien Boilly, en 1863.

Les portraits d'Isabey et de Taunay ont été gravés par A. Milius pour L'Art. Celui de Hoffman figura en 1878 à l'Exposition de Portraits nationaux du NVIII° siècle (n° 579)

ECHANTILLONNAGE. PORTRAIT DE REDOUTÉ: cheveux, châtain clair; habit, gris de fer et cobalt; gilet et cravate, blanc. — Portrait de Hoffmann: cheveux, gris poudrés; habit, marron lilacé; gilet, ocre mat; cravate, blanc a ombres gris un peu verdâtre. — Portrait d'Isabey: cheveux, châtain sombre; tavoris, châtain; habit, vermillon écarlate; gilet, bis; cravate, blanche. — Portrait de Taunay cheveux, gris poudres; tavoris, grisonnants; habit, marron lilace clair; cravate et jabot, blanc. — Fonds: frettis fousates.

. Dry with the .



## LOUIS BOILLY

# PORTRAITS DES PEINTRES SWEBACH. DROLLING, GIRODET



otre appréciation des portraits présentés dans la notice précédente s'applique de tous points aux trois qui sont l'objet de celle-ci. Toutefois il convient de la compléter par une observation, également élogieuse, relative à la richesse d'effet qui distingue le premier et le troisième. Ses éléments sont, d'une part, l'originalité de la physionomie et de la tournure des modèles, de l'autre l'aspect poétique des jeux de lumière et d'ombre dont

ils sont le théâtre. Vraiment ces figures de Swebach et de Girodet sont rembranesques à souhait et romantiques avant la lettre.

Elles sont d'ailleurs pleines d'accent et de caractère : celle de Girodet, en particulier, est nettement signalétique du tempérament de l'artiste, nature quelque peu déséquilibrée, esprit inquiet et ombrageux.

Sur le tableau achevé, *Swebach* dit Fontaine (1769–1823), peintre justement réputé de scènes de genre en plein air, de chasses et d'anecdotes militaires, surnommé par les contemporains le "Wouwerman du temps", est debout, au fond, derrière Taunay. A sa droite, dans un créneau, la tête également expressive de l'alsacien *Martin Drolling* (1752–1817), peintre de genre dans le goût flamand et hollandais, un des favoris du public et de la critique

d'alors. Quant à *Girodet* (1767–1824) il figure en premier plan, à droite, une feuille à la main, devant la table sur laquelle est appuyé Redouté.

L'exécution de ces merveilleuses effigies fut un jeu pour l'artiste qui, dans la notice de son envoi au Salon de l'an IX se vantait « de peindre un portrait dans une séance de deux heures ».

Il en tira d'ailleurs plusieurs éditions. L'année même où il les employait pour la Réunion dans l'atelier d'Isabey, il groupa ces têtes en une sorte de bouquet intitulé Réunion d'artistes \* et dont il existe une lithographie par A. Clément. Sur un trompe-l'œil représentant un cadre d'images figurent les portraits de Swebach et de Hoffman.\*\*). Il paraît bien que Boilly s'est amusé à donner les traits du premier à une des recrues — la quatrième au premier rang — du Départ des conscrits en 1807, au musée Carnavalet à Paris (n° 465).

\* C. Lecti i co e mite de Car. E do C. Ha i sse,  $\eta$  , ett.,  $\eta$  5 5 de s n'estal gue

" A Madar, Chan d'Ange Cit Harrisse, e. d.

P. (23 - 73 N 10, 17, 26) Papers marouflés sur tals N° 10: H. 0.15. — L. 0.115 (Tête coo - N° 17: H. 0.175. — L. 0.13 (Tête coo). — N° 26: H. 0.31. — L. 0.24 (Tête coo).

Achetes a M. Janen B. 4.A., en 1863

PORTRALI DE SWERSCH Abereux, châtain habit, brun pourpre sombre : gilet, bis e trate, blanche : chapeau, noit — Portrali de Drot sei veux, gris : cheveux, gris poudrés : habit, 20.8 l. as chaud : gilet, vermil in ecarate : toulard, gris vert d'aut, raye rose l'ilacé : nœud de cravate, bluc — Portra i de Greitait : dieteux, gris poudres : habit, marron pourpre demi-clair : gilet, ceat ate : ulotte, gris noisette lezcrement pourpre dans les mbres : bas, blanc a on bres gris verdissant. Il a matien, portetentae, garance continence son blee. Siège, gris pourpre sombre





# THÉODORE GÉRICAULT

# EPISODE DE LA COURSE DES BARBERI PENDANT LE CARNAVAL ROMAIN



E n'est qu'une étude et c'est une œuvre parfaite, cause des plus vives jouissances.

Tout d'abord, le spectateur est empoigné par l'expression admirablement significative d'un débordement de vie, d'une furie de mouvement, d'un épique conflit de forces.

Elle est d'ailleurs favorisée par l'effet syntonique d'un coloris et d'une facture en accord avec elle.

Riche et contrasté, le premier emprunte sa note dominante à l'éclat de jaunes lumineux très pâles ou presque blancs soutenus par des ocres : le foyer d'émission est, au centre même de l'intérêt, la robe crémeuse du magnifique animal au milieu, la culotte jaune de Naples et les bas blancs de son conducteur en harmonie avec la couleur noisette de sa veste ; des reflets de son puissant rayonnement se distinguent dans toutes les parties de la composition ; de plus, la gamme est renforcée par une ample distribution de bleus chauds ou pâles et de gris bleutés. La chaleur qu'exige le sujet est fournie par d'assez nombreuses taches d'écarlate et de garance diverses, généralement rabattues, en opposition avec des verts clairs ou graves.

Quant à l'exécution, elle est très sûre, ardente, énergique, prompte aux accentuations et aux empâtements.

Telle est l'impression première. La seconde est excitée par une rare vérité

de forme, d'attitudes, de gestes qui caractérise et définit à merveille l'aspect et l'action des bêtes comme des hommes: nous admirons comme il convient ces superbes choses que sont les têtes frémissantes des animaux, la croupe de celui en train de ruer et les manifestations de l'effort des valets.

Cette peinture fait partie d'une série d'études que Géricault fit à Rome, au printemps de 1817. Il avait été très vivement frappé par le spectacle pittoresque de la course des chevaux barbes que, pendant les fêtes du carnaval, on làchait, libres de tout harnachement, de la place du Peuple dans le Corso. "Ils sont, dit Gœthe, la plupart farouches et impatients quand on les amène.... et les piqueurs font tous leurs efforts, emploient toute leur adresse pour les contenir. Le désir de la course les excite, et la vue de tant de monde les effarouche \*) ». Géricault prit là l'idée d'un « tableau d'histoire, à composer sur le sujet d'une lutte d'hommes nus ou drapés à l'antique, contre des chevaux indomptés (\*\*). Sans compter de nombreux dessins, il brossa, d'après ses croquis et ses souvenirs, une vingtaine d'esquisses dont le catalogue de son œuvre par Ch. Clément, dénombre la moitié environ \*\*\*. La nôtre, qu'il ne mentionne pas, représente un épisode antérieur à la course, dont le théâtre est, hors les murs, devant la porte du Peuple. Par delà la muraille, on aperçoit une des estrades qu'on élevait sur la place pour les spectateurs du départ.

\* Correspondance de Rome, février 1788.

"Cf. Ch. Clément, Gazeite des Beaux-, Iris, 1867, XXII, 213, 321, 449, XXIII, 282 et Calalogue de l'œuvre de Géricault, Paris, 1866-1867. Cf. au musée de Rouen, une esquisse dans cette note (n° 216), un dessin conservé au L. uvre, et plusieurs reproduits en lithographie par Colin et Eug. Le Roux.

"M. Montfort, qui deballa ces esquisses à leur arrivée à Paris, affirma à M. Clément qu'il y en avait plus de vingt

<sup>1</sup>L. 140. — 1165. Papier fixè sur toile. H. 0.45 — L. 0.60.

Legs de Madame Maracci, en 1901. — Une esquisse de Géricault, intitulée *Course de chevaux libres*, de dimensions egales à celle de la nôtre, a fait partie de la collection Jean Dollfus.

Cheval a droite, dai et gris de fer lilacé; chanfrein, blanc; crinière, noire; plumet, garance cramoisie. — Homme: veste, vert malachite; culotte, lilas frotté de roux aux ombres; bas, blancs; souliers, noirs; bannet, outremer vert. — Homme a l'extrême droite: costume, bleu de Prusse; bonnet, écarlate. — Cheval au centre, blanc crémeux, pommelé gris bleuté; plumet, vert anglais. — Homme: cheveux, noirs; veste, noisette; culotte, jaune de Naples; bas, blancs; souliers, gris brun. — Cheval a gauche du précédent, bai brun. — Homme: bonnet, garance rabattue; veste, ocre; culotte, vert cendré. — Troisième cheval, gris de fer. — Homme: bonnet, garance bistrée; veste, ocre; culotte, bis. — Cheval suivant, bai; plumet, lilas. — Cheval qui rue, gris de fer lilacé. — Homme: veste, garance cramoisie éteinte; manteau, bleu de Prusse; jambières, gris lilacé; chapeau, noir. — Personnage a terre : cheveux, châtain; veste, lilas à ombres brun pourpre. — Femme: cheveux, noirs; corsage, jaune de Naples clair; jupe, vert Véronèse éteint. — Sol, gris crémeux, vert de gris, gris mace, gris bistrés. — Mur, gris olivâtre clair; draperie à droite, lilas sali; personnages, brun pourpre — Ciel, bleu laiteux et aurore. — Fond a gauche, ocre vineuse. — Palissade, terre d'ombre.

contract of the

## COROT

## A L'AUBE, PRÈS D'UN ÉTANG



point de vue de l'effet comme sous le rapport de l'art, cela est, en apparence, très simple, en réalité très complexe.

Certes, de prime abord, l'impression est un peu vague et la dominante essentiellement poétique, toute de lumière et d'harmonie, de calme et de sérénité.

Néanmoins après la première et autour de la seconde se pressent de nombreuses perceptions très particulières, très précises, tout à fait analogues à celles que nous vaudrait un spectacle de nature correspondant à un tel lieu et à un tel moment. La perspective est remarquable par sa profondeur comme par la juste dégradation de ses plans; la froide apparence du ciel et de l'atmosphère évoque bien un des aspects les plus signalétiques de l'aube; l'image des arbres est excellente, les feuillages ayant à la fois du corps et de la légèreté; enfin, malgré l'exiguïté de leurs proportions, l'interprétation du personnage et des animaux est nettement caractéristique de la forme, de l'attitude et du mouvement.

De même pour la peinture. Très savante, très ingénieuse, elle se révèle fort habile à jouer de la matière comme du métier, à tirer effet de variations dans la densité de la première, — qui, toutefois, est plutôt épaisse — du sens de la touche et surtout de la saillie d'empâtements décidés.

Cependant son grand attrait est la finesse de l'harmonie. Toute en gris

diversement nuancés, le principe de sa composition est la balance délicatement équilibrée de deux gammes, l'une lilacée, l'autre crémeuse, dont les notes initiales sont, au grand avantage de l'unité de l'impression, émises par la surface de l'étang.

Exécutée vers 1865–1868, ce paysage est un très bon échantillon de la manière du maître à cette époque. Il est exactement dans la note de la Saulaie et du Souvenir d'Italie, au Louvre (n° 2805 et 141 bis). Le point de vue du premier de ces tableaux à dù être pris au voisinage de celui du nôtre : il a pour iond des côtes couronnées de maisons, les unes et les autres tout à fait semblables à celles qu'on voit à l'arrière-plan du nôtre. De toute façon, nous considérons celui-ci non comme une de ces fantaisies que le maître multipliait alors d'après ses « Souvenirs d'Italie », mais bien comme une vue poetisee.

Pt 124. = 193. The History 1, 055

Alleté à l'artiste, en 1869. — Mentionné sous le nº 1720 dans le Catalogue de l'œuvre de Corot, pir Robaut, édition Moreau-Nelaton. — Lithographié par Planquette. — Exposé, à Paris, à l'Ecole les Beaux-Arts, en 1875

Les NIII NO. TERRAIN. Végétation au premier plan, vert de gris chaud, puis vert de gris; to hes de blanc bleuâtre, de gris de chrome, d'ocre rosée. Troisième plan, vert de gris chaud avec des jonts, so traires. Guartier de mo, gris o vatre, ilace, bistre et pourpre. Côtes, gris lilacés, gris o vatres, gris ocreux, verts de gris. Maisons, gris legèrement filace; toits, filas rose.— Abbres: trons, Loulaux; ae gros trons, gris oct. gris octe, bistre Tendlages, gris lilace, vert anglais pâle; gris de le me le le comment de gris la celle l'onicon, crémeux un peu rosàtre; les clairs des la celle l'onicon, crémeux un peu rosàtre; les clairs des la celle l'onicon, crémeux un peu rosàtre; les clairs des la celle l'onicon, crémeux un peu rosàtre; les clairs des la celle l'onicon, gris partiel l'use. En haut, gris l'use. Et offsale: Femme: bonnet, écarlate; corsage, noirâtre; fichu, gris; jupe, olive pourpre. Cherre, gris lilacé, gris bistré, gris chromé; celle de gauche, gris lilacé et chromé

La signature en bas, à droite





# EUGÈNE DELACROIX

### MÉDÉE FURIEUSE

de la joie esthétique, donnent la mesure d'un génie et proclament la puissance de l'art. Cela nous prend tout entiers, sens, cœur, esprit, parce que c'est à la fois tragique, coloré et vrai; inspiré et réfléchi, spontané et savant.

Le thème nous serait-il inconnu qu'à première vue nous serions non seulement frappés, émus, mais encore édifiés sur la condition physique et morale de l'héroïne comme sur le sens et le développement du drame (\*). Ce corps frémissant, accoté au rocher en équilibre instable, le torse en avant, une jambe tendue en arrière sur la pointe du pied, révêle l'effarement de la bête traquée, la fuite éperdue, la pause forcée, la volonté de repartir au plus vite. Cette tête dressée et tournée pour épier indique l'approche des poursuivants. Cette physionomie dure, ces yeux hagards, brillants et injectés, ces lèvres violacées, ces dents découvertes prêtes à la morsure, ces bras dont la brutale contraction écrase les enfants, cette main crispée sur le poignard manifestent à l'envi l'affolement du désespoir, l'énergie féroce du fauve acculé et annoncent l'horreur du meurtre prochain.

Sachant qu'il se trouve en présence d'une évocation de la fureur de

<sup>\*</sup> Le thème est emprunté à la tragédie d'Euripide. Le moment est celui où ayant fait mourir Créuse, Médée poursuivie par Jason qui veut la tuer, va poignarder ses enfants avant de s'enfuir à Corinthe (vers 1136 et suivants).

Médée, quel spectateur n'admirerait la fidélité de la traduction plastique du récit de l'antique légende.

Aussi bien n'est-il pas un élément de l'œuvre qui ne concoure à l'effet pathétique et terrible de la scène : le théâtre, par l'aspect rébarbatif et inquiétant d'une sorte de cul-de-sac fermé par d'arides falaises qui masquent le ciel ; l'éclairage, par l'apparence étrange que crée l'obscurcissement du haut du visage de Médée et par le détail suggestif de l'ombre du poignard portée sur la chair de l'un des enfants.

Également appropriée, en raison de ses qualités de chaleur et de vigueur, la peinture suffirait amplement à nous conquérir grâce aux prestiges d'un coloris splendide et d'une exécution magistrale.

La richesse de la palette s'ordonne en une harmonie fondamentale de jaunes et de rouges, échelonnés les uns des nuances crémeuses aux ocres sombres avec culmination sur des ors fauves, les autres de la garance rose au bistre roux en passant par le vermillon et le rubis.

C'est la première de ces gammes qui domine, amorcée par l'éclat irrésistible des magnificences charnelles qu'étale la nudité de Médée et de son plus jeune fils. Elle tire grand avantage de l'opposition que lui font fort à propos le bleu turquoise de la bretelle et des suggestions de bleu que comportent les couleurs de la tunique et du manteau. Quant à la deuxième, elle est puissamment secondée par une quantité considérable de vert. Enfin une vivacité opportune est introduite par la blancheur du linge du grand garçon.

Rien ne marque plus expressément la maîtrise coloriste de l'auteur que l'extrême complexité des teintes et son parti-pris d'associer des nuances très contrastées. A cet égard, l'imitation du nu est tout à fait typique. D'abord, elle demande l'illusion du relief non point à l'artifice conventionnel de l'ombre, mais à la différenciation de la couleur. De plus, elle distingue la carnation de l'âge adulte de celle de l'enfance, modelant la chair de Médée à l'aide de crèmes beurrés, d'ocres roses, de gris mauves, de gris d'outremer, de bistres lilacés, de bistres francs ou brûlés, et celle de son enfant au moyen de crèmes tirant vers le cadmium, de gris bleutés, de lilas légers, de bistres transparents, de bruns rougeâtres clairs, de rouge en bordure des parties obscures. Enfin, avec autant de succès que de conscience, elle note sur la seconde le reflet des verts et des rouges du manteau de la mère.

L'exécution est à l'unisson. Ferme et décidée, elle proportionne ses soins à l'importance relative de la chose et modifie les procédés à la convenance du moment : verveuse, large et même sommaire dans le rendu des accessoires, elle est très appliquée et très méthodique quand il s'agit des figures; toujours elle se montre soucieuse d'accommoder la direction de la touche au

mouvement de la forme, mettant au point par le moyen de hachures et d'accents, empâtant les lumières, d'ailleurs modérément, excepté celles sur les bijoux et sur le linge.

Quant à la matière qui est dense et nourrie, elle apparaît de qualité inégale selon qu'on examine les parties de chair ou celles de fond, celles-là bien conservées, celles-ci très craquelées et sans doute un peu assombries. D'après M. Andrieux, élève et ami de Delacroix, celui-ci aurait ébauché notre tableau à l'essence et l'aurait peint au vernis copal.

Cependant ni la force de l'expression, ni la splendeur du coloris, ni la puissance de la facture n'éclipsent la vérité de l'image. Aussi bien se trouvet-elle impliquée par ce que nous avons dit de la première et du second. Toutefois, nous croyons devoir insister sur l'admirable analyse des reflets sur les régions ombreuses des nus et sur des particularités typiques, comme la représentation des veines affleurant à la saignée du bras et la figuration de larmes sur les joues du cadet des enfants. Vraiment ce sont morceaux hors ligne que la poitrine et l'épaule de Médée et l'ensemble de son jeune fils, dont le corps paraît si souple, la chair si onctueuse, la peau si satinée, la chevelure si légère que Rubens en aurait tiré orgueil.

En somme, une page superbe, riche en signification, du plus grand effet comme de la plus belle tenue.

Aucun sujet ne pouvait mieux convenir au tempérament et aux facultés de l'homme qui, précisément au début de l'année de la production de cette œuvre, écrivait ces mots significatifs: « Mes inclinations tragiques me dominent toujours et les Grâces me sourient rarement (\*).» En fait, ce thème l'a obsédé. Son Journal et sa Correspondance nous apprennent que dès mars 1824 « Mèdèe l'occupait »; qu'en février 1836, il avait commencé la « Mèdèe qui se débrouillait (\*\*) »; qu'en août 1847, il avait « repris et... métamorphosé une ancienne esquisse de Mèdèe »; qu'en juin et juillet 1856, il « travaillait à une seconde Mèdèe »; qu'en février 1858, il en avait encore une sur le chevalet.

On voit au Louvre (n° 2852) une réduction (1.24 × 0.78) de notre composition, exécutée en 1862. Quelques belles parties de couleur n'empêchent pas cette peinture d'être très inférieure à la nôtre, surtout sous le rapport de l'expression. Elle se différencie par quelques variantes dont les principales sont un plus grand développement de la chemise de l'enfant à droite et la coloration du manteau de Médée en lilas violacé sombre, la doublure étant écarlate.

Bien plus intéressante est la variation de dimensions également modestes

<sup>(\*\*)</sup> Lettre à M. Rivet, Corresp., I, p. 142. (\*\*) Lettre à M. Villot, du 20 février 1836.

(1.29 × 0.96) que possède le musée municipal à Amsterdam (n° 43A) et qui date de 1859. La conception est toute différente, attendu que Médée verse des larmes; il s'en faut, malheureusement, que le maître en aît tiré autant parti que de celle de sa grande toile; par contre, le coloris est magnifique, clair et brillant, et c'est peint de verve au moyen de taches, de hachures, de marbrures du plus heureux effet.

Notre Médée date d'un des meilleurs moments de la carrière de Delacroix : postérieure de deux ans au Saint Sébastien de l'église de Nantua, elle a précédé d'une année le Ilamlet et Iloratio du Louvre, de deux l'Entrée des Croisés à Constantinople, dans la même galerie, et la Justice de Trajan, au musée de Rouen (n° 152). Elle leur est apparentée — surtout au premier — par une commune application du parti-pris d'ombrer le haut d'un visage.

Que l'artiste ait été satisfait de son œuvre, c'est ce qui ressort du fait que dans sa déclaration de candidature à l'Académie des Beaux-Arts en 1849, il se réclamait d'elle autant que de Dante et Virgile, du Massacre de Scio, du Christ au Jardin des Oliviers, de la Justice de Trajan et de l'Entrée des Croisés à Constantinople.

A deux reprises, au Salon de 1838 et à l'Exposition universelle de 1855, Médée subit l'épreuve de la critique.

La première fois, elle fit tapage. D'une manière générale, on loua le caractère dramatique et la justesse de l'expression de l'héroïne. On rendit également justice au coloris que d'aucuns comparèrent à celui des maîtres des écoles flamande et vénitienne : même le classique Delécluze lui reconnut de la richesse et — ce qui nous surprend un peu — de la coquetterie ». Plusieurs louèrent l'accord du théâtre avec la scene. Par contre, ce fut un tolle contre le dessin qu'on déclarait disgracieux et incorrect, contre la conception qu'on accusait de manquer d'idéal et contre l'éclairage auquel on reprochait l'ombre projetée sur le haut du visage de Médèe. En somme le tableau s'imposa même aux adversaires de l'esthétique de Delacroix.\*

En 1855 l'accueil fut plus sympathique: le temps avait marché, au point que Delécluze se déclarait prèt à passer condamnation sur ce qu'il avait dénoncé dix-sept ans plus tôt. De toute façon, on fut unanime à proclamer Médée le chef-d'œuvre de l'artiste.\*\*.

<sup>\*</sup> C. les appreciations de Thoré dans la Revue de Paris, deuxième serie, II. 55; de Planche, dans la Revue du AIX su le 1, vivi, ; de Theophile Gautier, dans La Pressa i du 22 mars ; de Delecluze dans le Journal de 10, mis : du 8 mars ; de Fred Mercey, dans la Revue des Deux-Mondes (1838), p. 385 etc.

<sup>&</sup>quot; C. Deschez, dans le Journal des Debuts i du 7 novembre ; The intre Gautier, dans Le Monteau no des 19 et 20 juillet ; Maxime Du Camp dans Les Beaux-Arts al Exposition universelle (1855, p. 94 et suis. ; les tieres de Gone sart, dans Le Tentrae al Exposition de 1855 (1855, p. 39 et suiv.); Baudelaire, dans Le Pays (nº du 20, notat du 20 juin; Ch. Petrier, dans I. Itiste 1855, p. 74), etc. Ci. Tourneux, Engene Delacroix devant ses contempranes.

PL. 125. — 232. Toile. H. 2.60 — L. 1.65.

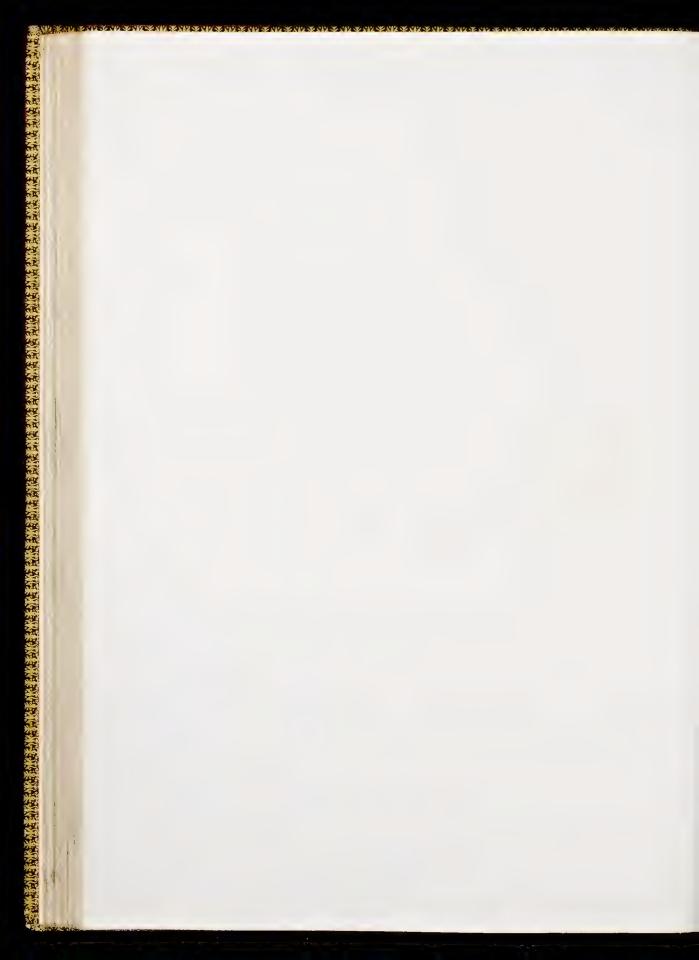
Don de l'Etat, en 1838.

Salon de 1838, n° 456. — Catalogue de Robaut, n° 668. — Lithographié par Alophe et par E. Lassalle; gravé par Ch. Geoffroy et par Milius (L'Art, 1873). — Une charge par Challemel, dans Le Charivari du 29 mars 1839, représente, d'ailleurs sans méchanceté, Delacroix en train de peindre Médee. Le musée de Lille possede une esquisse peinte et trente feuilles de dessins relatifs à Médée.

ECHANTILLONNAGE. MÉDÉE: yeux, bleu sombre; cheveux, châtain tirant sur le noir; lèvres, violacées. Tunique, garance rose légèrement lilacee par des hachures de gris bleuté et de gris lilacé; entre les seins, couleur de chair de fraise un peu carminée. La bretelle, bleu de turquoise chaud. (N.B. La tunique apparaît sur le pied droit). Manteau, nuance complexe faite: aux plus grands clairs, de gris cendré mêlé de cobalt et d'outremer; aux tons moyens, de vert cendré sombre avec des parties d'outremer; aux ombres, d'une teinte noirâtre. La doublure, garance vermillon, striée de jaune aux lumières. Diadème, or fauve rabattu; les pierreries, rubis et turquoises sombres. Boucles d'orcules, or fauve; la pierre, d'un bleu noirâtre. Bracelet, or et turquoises. Poignard: poignée, or fauve; lame, gris d'acier un peu lilacé. — Ainé des enfants: chair, un peu hâlee: chereux, châtain sombre; chemise, blanc crémeux à ombres gris de fer lilacé. — Le cader: rena, bleu sombre: cheveux, nuance incertaine, entre le blond cendré et le châtain très clair. — Terran, ocre de ru, terre de Sienne, gris olivâtre: végétation, vert de gris, vert anglais sombre, terre verte, gris pourpre clair. — Grotte: le fond, ocre de ru, terre d'ombre, bistre, vert de gris rabattu, ocre feuille morte; l'entrée, gris ocreux, vert de gris noirâtre, terre verte, terre d'ombre. — Rochers Lointains: de haut en bas, gris terre d'ombre, vert de gris, gris lilacé. — Ciel: de bas en haut, crémeux sombre, azur verdâtre.

La signature en bas, à gauche.

EUG. DE LACROIX





# ALEXANDRE DECAMPS

#### CHASSE EN PLAINE



que séduisante la forte expression d'un sentiment très vif de la lumière et de la couleur, une parfaite vérité de l'imitation et de remarquables qualités techniques.

Une illusion d'espace et de vide naît du spectacle de la terre et du ciel. Celui-ci est superbe: d'azur limpide et profond au zénith, de gris fin vers l'horizon,

il est animé par d'admirables nuages ; l'interprétation donne à merveille l'impression de leur vol, du vague foisonnement des vapeurs légères comme de la consistance onctueuse des cumulus, du luisant crémeux de leurs saillies en lumière et du mat lilacé de leurs parties ombreuses.

Ni moins véridique ni moins pittoresque l'image du contraste d'illuminations partielles et de projections d'ombre qu'offre le sol les jours où le soleil lutte avec les nuées.

Enfin l'apparence caractéristique du terrain et de la végétation est notée avec autant de précision que sont distingués la forme et le mouvement des figures, d'ailleurs bien en place et baignées d'atmosphère.

Monté et brillant, le coloris affecte fortement la rétine, par suite de la rare intensité de ses bleus et de leur opposition à des jaunes également vigoureux.

Cependant au nombre des causes principales du succès de cette œuvre,

il faut compter sa facture, en raison des effets qu'elle a obtenus d'un travail très diversifié du pinceau et, surtout, de vigoureux empâtements distribués avec autant de décision que de goût.

Notre peinture se rattache à une série capitale dans l'œuvre du maître, composée de scènes de chasse et d'images de chiens. A titre de références, nous citerons, dans la collection Moreau-Nélaton en dépôt au Musée des Arts décoratifs à Paris, une Battue (n° 48), sans doute contemporaine de notre pièce, où on remarque un ciel de qualité égale et une même analyse des jeux de la lumière et de l'ombre sur le terrain, avec une facture toute pareille; au Louvre (n° 2838), un Valet de chien (1842), traité dans le même goût et aussi lumineux: dans la suite de lithographies originales intitulée Sujets de chasse (1829)\*, une Chasse en plaine, absolument dans le même sentiment et de même tournure.

" field it of a photo instruction and quille making installation ported to in 27 dails located guide to other afficial special matter; and sphill Mireau plans, 1805.

P. 142. - 1164. Toil: H. 033 - L. 051

Leus de Madame Maracet, en 1901

Former of the New Mark Premier plan, vert de gits, pique de coquelicots et de bleuets. Mathematica et et entre plan vert en las sombre. Talus à droite, crème, gris ocré clair, gris lilacé. I esclation, vert de gris, jaune de cadmium clair, cendre verte sombre. A gauche, vert anglais sombre Les parties ensoleullées, creme; les parties ombrées, gris lilacés. Lointains, outremer lèger. Constructions, pris lilacé; toiture, tuile pâle; ombres, vert de gris cendré. — Ciel: horizon, gris pers; au-dessus, gris de cobalt; zénith, azur vif et chaud. Nuages: les parties éclairées, crème un peu rosée; ombres, cui lilacé. — Chasseur: jaquette, gris violet; culotte, gris lilacé: chapeau, brun rouge. — Chiens chien courant, bistre; chien en arrêt, blanc et bai. — Le rabatteur, en beige lilacé

Li signatore on basea gallete



## CONSTANT TROYON

#### COUPE DE BOIS



ORTE et savoureuse évocation des splendeurs forestières, magistrale affirmation d'un art puissant au service d'une vive sensibilité!

Que voilà bien le foisonnement des herbes folles, la compacité des taillis, la majesté de la haute futaie, le vide de la clairière et de l'avenue, la lente invasion d'une lourde nuée d'orage, la triomphante illumination

d'un coup de soleil!

La vérité du détail égale l'effet de l'ensemble. Sans minutie, mais avec une conscience de réaliste fervent, plantes et arbres sont distingués et caractérisés par les particularités typiques de leur forme, de leur couleur, de leur individualité. A soi seule la variété des verts que l'analyse échantillonne constitue une preuve manifeste de la précision et de l'exactitude de l'imitation.

Elle concourt d'ailleurs efficacement à l'excitation du très grand plaisir dont le coloris est la cause. Une riche et chaude harmonie s'équilibre sur deux pôles qui sont, dans l'ordre d'importance, l'éclat crémeux des nuages et le rayonnement gris pourpre des feuillages roussis par les atteintes d'un automne débutant.

Au premier se rapportent diverses blancheurs et un peu d'ocre jaune; au second, des ocres brûlées, des bruns, des rouges vifs, des nuances de noisette claire, des verts très roux. Les deux gammes se trouvent exaltées, l'une par

des gris lilacés ou verdissants et par de l'azur franc; l'autre par beaucoup de vert de gris et par de nombreuses taches de vert émeraude.

L'exécution est très caractéristique. Partout la peinture est en pleine pâte, compacte, épaisse, systématiquement accidentée par des rehauts dont, aux grandes lumières, la saillie se mesure par millimètres. La touche est très ferme, méthodique, menue, avec un goût très vif pour l'accent et une tendance à la lourdeur.

Ce tableau n'est pas, comme l'affirme le catalogue du musée, la Forêt de Fontainebleau que l'artiste exposa en 1848, mais la Coupe de bois qu'il envoya au Salon de 1846, en même temps qu'une Vallèe de Chevreuse, un Dessous de bois à Fontainebleau et un Braconnier. L'accueil fut très sympathique et une première médaille récompensa l'ensemble; toutefois les contemporains distinguèrent notre pièce et l'Etat en fit l'acquisition. "Un peu plus de finesse en ferait une ravissante chose", écrivait Paul Mantz dans L'Artiste". "Page admirable" renchérissait Arsène Houssaye "Cependant Troyon parut à d'aucuns trop réaliste et on lui reprocha de l'uniformité dans l'exécution ".

Notre morceau est caractéristique de sa période de transformation et de sa peinture en pleine pâte. La composition dramatique de son ciel l'apparente a plusieurs autres de ses productions: tels l'. Abreuvoir ou les Hauteurs de Suresnes, au Louvre (n° 2906 et

2916); un *Cours d'eau sous bois*, sans doute contemporain, dans la collection Moreau–Nélaton au musée des Arts décoratifs à Paris (n° 98) offre un même aspect de la végétation et un métier tout pareil.

. 21 mgs oder .

<sup>\* .846,</sup> mars, p. 73.

<sup>&</sup>quot; // id . p. 41

<sup>...</sup> C1 Tharé, Salon de 1846, réimprimé dans ses Salons, I. p. 320; Gustave Planche, dans la Revue des Deux Mondes, 1846, p. 299; Th. Gautier, dans La Presse, du 4 avril 1846; Haussard, dans Le National du 19 mai 1846.

PL 126 — 772. II 1.44 — L. 2.25. — Don de l'Etat, en 1848.

le y ne le normale de des fleurs i aces : les parties claires à gauche et à droite, vert de gris et vert jaunâtre clair. Billes de bon, cris de terre de mère clair : les tranches, gris crémeux, ocreux, rosatres. — Bucherons. Celui qui est avis : relement, cris de terre conflure, outremer. — Celui qui est au levier : gilet, rouge vineux; partit m, then vertitte — Simination, noir pourpre; coiffure, noire. Celui à droite : gilet, crit vertite mes : crimit. — cre beige Les chemises, blanc crémeux. — Taillis, vert de gris avec des parties manice de noisette rosatre claire. — Futrale : troncs, gris bis, gris noirâtre, gris brun : feuillage, cois pur le partie de feuille morte, vert de gris, vert anglais. — Ciel, azur chaud : miées, gris verdâtre : cumulus, blanc cremeux ; ombres, gris verdissant, gris lilacé

La signature en bas, a gauche

# JULES DUPRÉ ET EUGÈNE LAMI

#### LA BATAILLE DE HONDSCHOOTE



ne trouverait pas beaucoup de tableaux de bataille en état de rivaliser avec celui-ci.

A la verité, ce qui fait surtout son prix, c'est le paysage, dont le parfait réalisme est relevé de sentiment et d'effet.

Le ciel est superbe. Peut-on désirer plus de vastité, plus d'air, plus de lumière? des nuages plus

vrais, plus flottants, plus caractéristiques de la molle compacité et de la lourde progression du cumulus, autant que de l'inconsistance floconneuse et diaphane du cirrus?

Et quelle admirable image de pays, non seulement portrait fidèle des plates et verdoyantes campagnes de Flandre, mais encore, à cause de l'infinie profondeur de sa perspective, exemple synthétique de la plaine!

Cependant, si supérieur que soit le théâtre à la scène, si portés que nous soyons à renverser l'ordre officiel de leur importance relative en ne considérant celle-ci que comme l'étoffage de celui-là, nous ne pouvons pas ne point rendre justice au talent du peintre militaire (°.

Sa composition est claire, significative, pittoresque et pleine de mouvement. Elle tire d'ailleurs avantage de quelques contrastes très adroits. La bataille

<sup>\*)</sup> Sur le livret du Salon de 1836, le tableau est mentionné au nom d'Eugène Lami. La collaboration du paysagiste n'est indiquée qu'à la suite d'une note descriptive et en caractères microscopiques (Le Paysage par M. Jules Dupré.)!

donne d'autant mieux une impression d'action, de fureur, de force qu'elle s'oppose à celles de calme, de charité, de faiblesse que nous recevons d'un spectacle d'ambulance improvisée à droite du premier plan; de même, l'illusion de marche qu'excite l'aspect de la colonne d'infanterie, résulte, dans une bonne mesure, du mouvement en sens contraire d'un convoi de prisonniers et d'un groupe de canonniers. Les personnages sont très caractérisés avec des attitudes et des gestes très expressifs; la représentation des chevaux appelle egalement l'éloge. Plusieurs motifs sont fort spirituellement traités.

La peinture est très belle : claire, lumineuse, colorée. Elle est commandée par la magnifique harmonie du ciel, opposition d'une gamme de blancs crémeux, d'ocres jaunes ou légèrement orangées et d'une autre composée d'outremers, de cobalts, de gris bleutés ou lilacés. Les fumées, les murs de la ville lointaine, une mare en tout premier plan ont fourni l'occasion d'utiles reprises, tandis qu'un repoussoir propice est constitué par la carcasse brune et par les toiles tannées du moulin. A noter la complexité de la teinte de l'ombre des nuées dont le gris se nuance de bleu, de lilas, de vert et de bistre.

l'aysage et bataille sont exécutés à l'unisson. Cependant la facture du premier est de beaucoup supérieure : à soi seule elle est une cause suffisante du plus vif plaisir esthétique, tant il se manifeste de verve et de puissance dans son travail tout en pâte et dans sa façon de definir une forme ou d'enlever un relief par un mouvement de la touche ou par l'application d'un paquet de matière.

La comparaison du tableau avec une carte de la région de Hondschoote et avec un compte-rendu des péripéties de la bataille que, le 8 septembre 1793,

l'armée française, commandée par Houchard, livra aux Alliès dirigés par le général Wallmoden, manifeste l'exactitude remarquable de l'illustration .

L'ennemi était fortement établi en avant de Hondschoote et une batterie installée sur une éminence couronnée par un moulin, commandait le seul chemin praticable, la route pavée de Killem. C'est elle que suivit le centre français sous Jourdan, tandis que la gauche venant de Bergues et la droite arrivant de Leyzel convergeaient sur la ville. Jourdan avait de l'artillerie; mais la résistance des Hanovriens fut énergique et



heureuse au point que Houchard songea à la retraite! Mais, sur les

Tutcos con age de l'église de la ville l'esse un jou à destret; le tur est resse, l'arte, mas participats a cet dany a pas entre l'une et l'une. L'artersalle qu'elle martie.

injonctions de Delbrel, représentant de la Convention, dont la conduite fut héroïque, il organisa un assaut. Jourdan et Delbrel se chargèrent d'entraîner trois bataillons, réserve du centre, tandis que Houchard alla prendre la tête de la droite.

C'est ce moment décisif que notre tableau représente (\*). "Les carmagnoles s'élancèrent, la baïonnette au bout du fusil. . S'animant les uns les autres par les cris de "Vive la Nation! Vive la République!", les soldats suivaient avec enthousiasme le plumet du conventionnel. A cet instant revenait Houchard, le sabre au poing, en tête d'un superbe régiment de cavalerie, le 17°.... Ce régiment arrive au grand trot et se déploie dans le meilleur ordre. Il fond sur le flanc droit des Autrichiens, l'enfonce et fait prisonnier le Colonel de Wolff.... Les ennemis se retirent dans les jardins de Hondschoote en laissant sur le terrain une quantité de tués et de blessés, ....une pièce de canon qui n'a plus de servants..."

Le musée de Versailles possède une variante de notre tableau, si différente que c'est à peine si la qualification convient (\*\*\*). Ni le moment, ni le point de vue ne sont les mêmes. « L'armée anglaise en retraite, dit une note à la suite de la mention de l'œuvre au catalogue du Salon de 1838, cherche à se reformer en avant de la petite ville de Hondschoote. Elle est poursuivie... » D'autre part, tandis qu'à Lille le spectateur est supposé placé au point marqué © sur notre croquis, à Versailles il occupe l'endroit signalé par ®. Enfin le détail est tout autre.

Sous le rapport de la qualité, la comparaison est tout à l'avantage de notre tableau, surtout en ce qui concerne le paysage, qui, à Versailles, expose des nuages lourds, inertes et dépourvus d'éclat. Prises à part, les figures sont vraies et expressives, mais il s'en faut que cela soit, comme à Lille, animé et grouillant.

Au Salon, notre peinture causa de la surprise. Le passé de Lami ne faisait pas prévoir une œuvre aussi vigoureuse et le travail en pleine pâte de Dupré offusqua beaucoup de monde. Cependant on loua "l'éclat du coloris », l'audace de son exécution, «le grand sentiment de vivacité et de chaleur » qu'elle annonçait ......

Ce parti-pris de jouer du relief de la matière est tout à fait caractéristique de la manière de Dupré. De même, le motif et l'aspect de nos nuages se

<sup>(\*)</sup> Cf. la notice du tableau au Salon de 1836 (nº 1105).

<sup>3\*</sup> Nous empruntons ce récit au livre de M. Chuquet, Les guerres de la Révolution, XI, Hondschoole (1896), chap. VII.

<sup>\*\*\*)</sup> Exposé au Salon de 1838 (nº 1046 du catalogue).

<sup>&</sup>lt;sup>2011</sup> Cf. Revue de Paris 1836, XXVIII, p. 108, article de Royer de Beauvoir; L'Artiste, Salon de 1836, 5º article, p. 109. L'œuvre n'est même pas citée par Delécluze dans ses articles au Journal des Debals.

retrouvent en mainte de ses productions. Cette même année 1836, il les répétait presque identiques dans un *Passage de gué par un troupeau* que nous ne connaissons que par une lithographie de Lafage, et il composait un ciel dans le même sentiment pour une *Vue prise en Angleterre*, d'ailleurs présentée au même Salon.

Quant à Lami, nous ne voyons pas d'œuvre qui lui fasse plus honneur que celle-ci : évidemment il s'est trouvé exalté par l'ardeur et la puissance de son collaborateur occasionnel.

PL. 127. — 445. Toile. H. 3.60 — L. 4.40

Don de l'Etat, en 1850

Exposé au Salon de 1836. nº 1105

ECHANTILLONNAGE. CIEL: zénith, outremer, gris lilas noirâtre. Cirrus, crème ocrée, un peu rangee. In-dessous, outremer. Cumulus, crème à peine rosée ou jaunâtre. Horizon, crème, ocre un peu orangée. — Terrain. Premier plan: de gauche à droite, vert de gris chaud, vert olivâtre, gris cavaire : etc. etc de ra, terr. donabre : eur., cieme et azur ; gris terreux, gris ocré, vert olivâtre. Poncedu, gris occe : euron. Et 1972. Moulin: charpente, chêne sombre : toiles, tannées. — Plans mud.ans, gris occes et dades. In lustes, vert endre, vert olivâtre, vert ocreux. — In ière-plan, vert roca leger. Moular, gris dace as intres tasti : toilure, ardoise : toiles, tannées. Ville : murs, blanc cemeux: toils, lauce: eglise, con évic d'ardoise.



# THÉODORE ROUSSEAU

# MONTÉE D'ORAGE AU-DESSUS DE LA SEINE A VILLENEUVE SAINT-GEORGES

IM IM

IMPLE étude d'après nature, mais très poussée, ce paysage possède la justesse d'interprétation, la vivacité d'accent, la franchise d'effet propres aux œuvres de sa catégorie, quand elles sont d'un maître.

Ce qui la distingue avant tout, c'est la beauté de son ciel. Parfaitement caractérisé, tout à fait expressif de l'aspect morne et inquiétant d'une montée d'orage,

il est, en hauteur comme en profondeur, vraiment immense et, là où il est serein, d'une rare luminosité. Ses nuées flottent denses et légères à la fois, tourmentées et disloquées au zénith, continues comme un voile vers l'horizon, si exactement dessinées et dégradées que l'œil trompé croit suivre leur vol oblique depuis le fond à droite jusqu'à l'angle supérieur de gauche.

Sous le rapport de la couleur, sa qualité n'est pas moindre, et c'est par vingtaine que se dénombrent les outremers, les cobalts, les gris de fer, les gris lilacés, les gris verdâtres, les pers, les bistres, les blancs crémeux, beurrés ou orangés, des fines nuances desquels se compose son harmonie à base de bleu contrasté par des îlots de teintes jaunâtres.

Même vérité et même sentiment dans le rendu de la fluidité et du miroitement de l'eau, de l'éloignement et de la brutale illumination des arrièreplans, de la fraicheur humide des feuillages, de la forme et des attitudes distinctives des bêtes.

La matière est compacte et luisante; le travail frappe par la décision et l'ingéniosité de la touche qui d'un accent lumineux, d'un léger empâtement, voire tout simplement du sens de son application et du degré de sa pression, obtient un relief ou un modelé. A cet égard, ce sont de petites merveilles que ces animaux qui, exécutés à l'échelle d'un centimètre en quatre coups de brosse, non seulement se profilent conformément au modèle, mais encore accusent les traits essentiels de sa charpente; telle encore leur minuscule gardienne que quatre taches ont suffi à définir!

Notre tableau est un spécimen typique de ces paysages que Baudelaire appréciait tant pour leur mélancolie, pour leurs "grands jeux d'ombre et de lumière " et pour "la mollesse floconneuse de leurs ciels (\*) ".

Le sentiment, le travail, l'effet l'apparentent à de nombreuses œuvres du maître, parmi lesquelles nous citerons, comme tout à fait proches, la Lande au musée de Glasgow (n° 864), le Chêne dans la plaine de la galerie Mesdag à La Haye (n° 292), le Marais dans les Landes et le Printemps au Louvre (n° 832 et 2913).

\* Vilen de 1846, reimj rime dans les Charrites e Menques, p. 18.

Pt 128 - 1167. Chène H 0.32 - L 0.47.

Legs de Madame Maracci, en 1951

Frank i Nach Chi au zentli, blunc cremeux, beurre, un peu orange; ilots d'outremer. Il l'horizon, bande pers tres e ur : au dessus, bande de blanc crémeux tirant sur le pers. Les parties sombresse la tigns de citalt, gris lilace, gris de ter cair a sombre, le même lilacé; gris verdâtre, gris bistre — Eu i reflet du ciel ou de la vegetation; herbes, vert cendré jaunâtre ou terre verte cendrée. Tennas i Premur plan, vert anglais sombre; le sol, ocre et terre de Sienne Ile, vert tireux, vert anglais rabattu sombre ou clair. Lointain, vert anglais jaunâtre clair; arbres, vert anglais rabattu tres sombre ou vert un peu brani. — Buani, in ir, alexan brûle; taches, ocre, crème, blanc. — I' wwe costienne, blanc, vermillon, chronie, bleu de Prusse.

La signature dans lungle inferiour de gauche





# JEAN-FRANÇOIS MILLET

### LA BECQUÉE



sentiment; impressionnante parce qu'elle est pleine de sentiment; impressionnante parce qu'elle est riche en caractère et en signification; plaisante, enfin, parce que son interprétation est plastique, son ordonnance rythmée, son symbolisme évident.

A première vue, nous distinguons et comprenons l'idée générale qu'elle veut illustrer, celle de l'étroite

dépendance de l'enfant vis-à-vis de ses parents et de l'homme vis-à-vis de la terre. Cela, grâce à sa transposition de l'ordre intellectuel dans l'ordre sensible; grâce aussi à l'unité synthétique d'un spectacle allégé de détails et nettement centré; grâce, enfin, à la clarté significative et à la forte saveur de l'expression.

Divers, en effet, autant que caractéristiques les signes de la vie intérieure et extérieure des personnages: signes de l'attention patiente chez la mère, de gaucherie chez le bébé, d'aide affectueuse chez la fillette, de contemplation un peu dédaigneuse chez la "grande", d'effort absorbant chez l'homme.

D'autre part, nous sommes charmés par ce que la femme exprime de conviction maternelle et la gamine à droite de tendresse empressée; nous aimons sa grâce puérile et la robuste jeunesse de la maman; nous sommes frappés, émus par la gravité presque solennelle de cette dernière, adéquate, d'ailleurs, à la réelle grandeur de sa fonction.

Et puis, que nous en prenions conscience ou non, cela est ordonné. Ainsi, en même temps qu'elle idéalise la banale matérialité de l'acte de bècher, l'illumination du verger dans le fond signale le rôle du père et le rattache à la scène; ainsi encore le centre d'intérêt est imposé à notre premier regard par la convergence de toutes les mimiques et de tous les gestes vers l'extrémité de cette cuiller.

A ce chef-d'œuvre d'observation et de sentiment il manque l'attrait d'une peinture de qualité égale. Son coloris est un peu sourd et sa facture assez monotone.

L'harmonie est toute au bleu. L'ample bouquet de cobalt outremer, de gris indigo clair, de gris céleste verdâtre et de gris lilas que composent les tabliers des enfants, est le nœud d'une chaîne qui se développe jusqu'au ciel par le gris lilacé du grès des murs et de la plus grande partie du terrain, par le lilas du fichu de la mère, par l'élément bleuâtre inclus dans le vert de gris cendré de sa jupe et dans le vert Véronèse du petit chariot, par le cobalt eteint du pantalon du pere, par les verts de gris de la végétation. Son pouvoir impressionnant est d'ailleurs accru par le voisinage constant de jaunes divers, surtout ocreux ou orangeâtres. Une vaste étendue d'orangé brunâtre sur le corsage de la femme, des parcelles de lilas rose et de laque de garance sur les coiffures des enfants, un peu d'écarlate sur la tête des volatiles ne parviennent pas à échauffer cette palette un peu élémentaire.

Cependant nous savons gré à l'artiste d'avoir su en accorder les crudités, nous sentons le prix de l'impression d'atmosphère qu'il nous donne et nous reconnaissons la valeur de quelques très beaux morceaux, tels que la figure de la mère et le verger dans le fond.

La matière est dense, continue, à peine accidentée; l'exécution ferme, sûre, un peu appliquée.

La Becquée date de l'année 1860, une des plus fécondes de la carrière de MILLET, qui vit naître des chefs-d'œuvre comme la Tondeuse, la Tonte des moutons, l'Attente, le Berger au parc, la Femme qui vient de puiser de l'eau, la Femme qui fait manger son enfant.

L'analogie du sujet de cette dernière composition avec celui de la nôtre indique qu'il préoccupait le maître. D'une manière plus générale, elle fait partie d'un ensemble consacré à l'illustration de la vie de l'enfance.

Notre tableau réunit tous les caractères distinctifs de l'art de Millet. Ses particularités de couleur, ses qualités et ses défauts de dessin, de présentation et de peinture définissent sa manière. L'illumination si heureuse de son arriere-plan procède d'un parti-pris dont, par exemple, la *Cour de ferme*, la

Femme au puits offrent des applications également typiques. Enfin, c'est un trait nettement signalétique de son origine que le symbolisme de sa conception, précisé par ces mots de l'artiste: « Je voudrais que dans la Femme faisant déjeuner ses enfants, on imagine une nichée d'oiseaux à qui leur mère donne la becquée. L'homme travaille pour nourrir ces êtres-là \* ».

\*. Lettre à Alfred Sensier, transcrite par celui-ci dans *La Vie et l'œuvre de J.-F. Millet*, Paris, 1881, p. 210. Pat cette citation, on voit que le titre original de notre composition n'est pas celui que nous avons emprunté au catalogue du musée. Mais ce dernier est plus heureux et d'ailleurs inclus dans le commentaire de l'artiste.

PL. 129. - 514. Toile. H. 0.74 - 0.60.

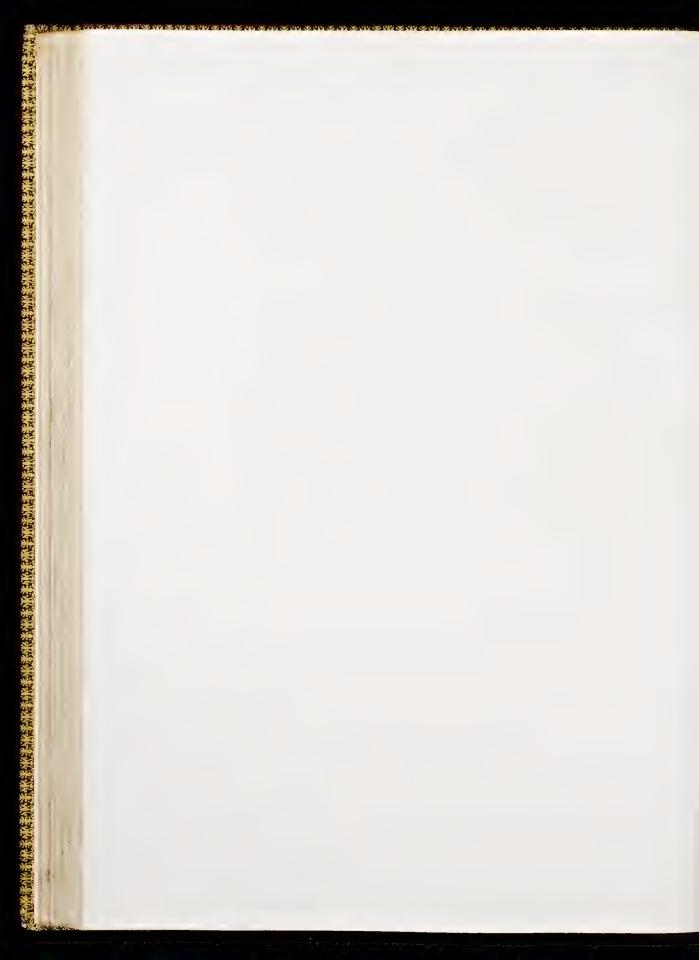
Don de Madame Maracci, en 1871. — "... Vous ai-je dit, annonçait l'artiste à Alfred Sensier le 12 décembre 1871, que le directeur du musée de Lille m'a écrit pour me dire qu'un de mes tableaux, une Femme qui fait manger ses enfants, a été acquis par le Musée? " Sensier, op. cit., p. 344

Le catalogue de la vente de l'atelier de Millet après son décès (10 et 11 mai 1875) mentionne sous le numéro 189 un croquis au crayon noir d'une Femme donnant à manger à ses enfants (1860).

ECHANTILLONNAGE. MÈRE: corsage, orangé brunatre: jupe, vert de gris cendré: fichu, lilas; bonnet, beige à ombres bistre pourpre. Ecuelle, brun pourpre; cuiller, bistre. Tabouret, gris, gris lilacé, gris bistre. — FILLETTE AINÉE: cheveux, châtain; tablier, cobalt outremer; robe, gris lilas; bonnet, lilas rose; poupée, blanc et brun rouge clair; sabots, gris de bois sali. — Cadette: cheveux, blond cendré; tablier, gris indigo clair; bonnet, blanc; sabots, gris olivàtre. — Bébé: robe, terre de Sienne claire orangeàtre; tablier, gris de bleu céleste verdâtre; coiffure: fond, laque de garance; tour, jaune paille; bas, blancs; sabots, gris lilacé. — Père: pantalon, cobalt lilacé éteint; chapeau, beige. — Poule, ocre, crème, orangé brunâtre, écarlate. Celles dans le fond: crème, gris lilas, écarlate. — Terrain, gris ocreux ou lilacé; des parties de vert émeraude, surtout de vert de gris et de vert Véronèse; cailloux, gris lilacé, rosâtre, ocre. — Panier, osier roux pourpre. — Charlot, vert Véronèse; ombres, gris bistre lilacé; tranche de la roue, crème. — Malson: mur, grès gris lilacé etgris bistre; les joints, ocre. Porte, core bistre. Fenêtre: châssis, ocre brune; vitres, vert de gris éteint. Vigne: tige, gris bistre et lilacé; feuillage, vert anglais pâle ou jaunâtre. Pot accroché, gris lilacé et crème rosâtre. — Fono: végétation, vert de gris: feuillages, vert de gris cendré et vert de gris. — Ciel, crème et gris lilacé.

La signature en bas, à droite.

J.F Miller



## ERNEST MEISSONIER

#### L'AMATEUR DE PEINTURE



toutes celles que nous recevons de ce charmant tableautin et, la contemplation finie, c'est elle qui domine.

La composition n'est pas seulement pittoresque et équilibrée; elle est, en outre, significative, vu qu'une adroite projection de lumière sur l'amateur et sur la

tranche de la toile signale les deux pôles de la scène et en suggère le titre.

L'image des personnes et celle des choses sont des merveilles de vérité. Mais l'admirable conscience du dessin évite la minutie mesquine et le modelé associe la souplesse à la précision; chaque chose est à son plan, baignée d'atmosphère, et l'œil ne saurait fixer une partie avant d'avoir embrassé le tout.

D'autre part, le gentilhomme est séduisant au possible, de visage agréable, de belle tournure et campé de la plus jolie façon; à l'attrait d'une reconstitution fidèle le costume ajoute celui du plus coquet des ajustements.

Attitudes, gestes, physionomies rivalisent de pouvoir expressif et de naturel. Il s'y révèle une observation pénétrante, spirituelle, voire malicieuse; mais la manifestation reste contenue et la touche est fine et légère.

De même pour la partie proprement picturale. L'éclairage est contrasté; mais ni le clair ni l'obscur ne sont absolus et les ombres sont transparentes et délicatement graduées.

L'exécution est attentive et précieuse, mais elle n'est ni léchée ni lustrée : elle aime l'accent et elle annonce une rare aisance.

Enfin, la peinture est exquise. Outre que sa teinte fondamentale est des plus agréables et qu'elle détaille les valeurs avec franchise et justesse, la grisaille comporte — par suite de rapports discrets avec le bleu, le vert, le jaune et le roux — une diversité de nuances et une suggestion de couleur de l'effet le plus savoureux.

A tous égards, cette production de l'an 1860 est représentative de l'art de MEISSONIER avant la période des compositions historiques, soit antérieurement au dernier tiers du siècle. Le motif est un de ceux que le maître affectionnait (\*) et son cadre Louis XIII est celui qu'il préférait ;\*\*). Sous le rapport du style, il est un digne contemporain du Tournebride et du Vin du Curé.

Dans l'expression de l'amateur, il y a trop de fatuité et dans celle du peintre trop de dédain moqueur pour que ne s'impose pas l'hypothèse d'une intention ironique. D'autant plus que celle-ci est manifeste dans une composition de la même année, les *Amateurs de peinture*, qui nous montre un artiste au travail, lorgné par des «connaisseurs», dans un atelier aux murs décorés d'un tableau sur le sujet de *Saint Laurent sur le gril* et d'un autre sur celui du *Meunier*, son fils et l'âne!

\* Co par xomple, les Introves de peorture 1845 ; un Peintre montrant des dessins (1850), les Amaleurs de 1600 av 1800, les Inteurs le perture, aqua elle 1812

\*\* Cl., en 1859. Gentu!homane Louis XIII lisant, Joueur de mandoline (epoque Louis XIII); en 1860. Partie de cartes (epoque Louis XIII); en 1861. Innocent et malin (epoque Louis XIII); le Boule-Selle (caraliers Louis XIII), etc.

PL. 130. — 1169. Acajou. H. 0.205 — L. 0.155.

Don de Madame Maracci, en 1901.

ECHANTILLONNAGE. L'AMATEUR: chereux, châtain clair cendré; costume, gris légèrement beige; les rul 11 s. gris caux cerement o ivâtre; bordés, blanc. Bas, blancs à ombres gris bleuté. Chapeau, gris bleute clair. — Le Peintre: robe de chambre, gris lilacé, beige par endroits; coiffure, gris bistré et lilace; palette, un peu bistrée; sur le chiffon dans sa main gauche, un rien de cobalt très clair. — Chaise, gris un peu bistre ; le dos, un peu olivâtre. — Tableau au mur, gris jaunâtres, lilacés, ardoises legers. — Armoire, gris vert cendré. — Portefeuille, gris un peu olivâtre. — Table: flacon, gris chromé; bouchon, blanc. Estampe et tranche du livre, blanc salí.



# CHARLES-FRANÇOIS DAUBIGNY

#### SOLEIL LEVANT, BORDS DE L'OISE



EUVRE caractéristique d'un poète de la lumière et d'un peintre dominateur de son métier.

L'unité de la composition est parfaite, tout étant subordonné, voire sacrifié à un effet d'ensemble. Point de particularités, nul détail; rien que des masses largement silhouettées et sommairement modelées, avec des abréviations hardies qui réduisent une forme à quelques

traits à peine précisés, mais forcent l'imagination à compléter et la mémoire à évoquer.

A la simplification de la représentation correspond une grande liberté de facture : à vrai dire, c'est tout juste celle d'une ébauche un peu poussée, avec des parties torchées à la diable, tout au moins en apparence.

Car, en réalité, cela est très savant, d'un art singulièrement habile à exploiter le pouvoir impressionnant propre à tel ou tel état de la matière, à tel ou tel mode de touche. D'une manière générale, la substance est plutôt dense, mais elle comporte divers degrés d'épaisseur, jusqu'à des reliefs très saillants. Quant au travail, il joue très adroitement des suggestions de forme qui résultent d'un frottis, d'une hachure, d'un plaqué employés à propos.

En accord avec cette méthode, l'harmonie est très simple et très une. Elle est commandée, comme il convenait, par le rayonnement jaune de l'astre levant, auquel se rapportent, d'une part, son reflet sur les nuages et sur les eaux et, de l'autre, l'ocre d'une parcelle de terrain et l'or pâle de fleurs dans l'angle inférieur de droite. Cette gamme maîtresse est exaltée par le bleu pur ou verdâtre du ciel et aussi par le vert de la végétation. Elle est, en effet, alliée à des rouges qui orangent certaines de ses parties et que soutiennent, en sourdine, des bruns rougeâtres introduits par le pelage de deux des vaches en premier plan.

Aussi bien, la coloration est-elle très diversifiée, les teintes révélant à un œil attentif des mosaïques de nuances multiples. Cette complexité de la polychromie contribue d'ailleurs efficacement à la vérité des aspects qui est une des qualités du tableau.

Peinte en 1866 d'après un aspect de l'Oise en amont d'Auvers, cette œuvre accuse nettement la deuxième manière de Daubigny, synthétique, dramatique, puissante et verveuse, qui, à partir de 1861, surprit le public, lui aliéna une partie de ses admirateurs et lui en conquit de nouveaux.

A l'Exposition des Beaux-Arts de Lille où elle figura cette même année (n°411), elle fut l'objet d'appréciations contraires. Tandis que L'Echo du Nord\* louait l'ampleur de son exécution, Le Propagateur (\*\*) reprochait à l'artiste de se contenter d'une impression forte et de se borner à des taches, et la Gazette des Beaux-Arts déclarait la peinture « sourde, inachevée, opaque \*\*\* ...

Le musée de Rouen possède une variante contemporaine (n° 148), exposée au Salon de Paris. Des différences considérables distinguent les deux œuvres. Sur celle de Rouen, le point de vue n'est pas tout à fait le même; le dessin du massif d'arbres n'est pas pareil; il n'y a que deux vaches au lieu de quatre; le soleil se lève à droite au lieu d'à gauche. De plus, la qualité n'est pas égale; à Rouen, la peinture est moins lumineuse, moins brillante et d'exécution moins libre.

Les Péniches (1865) et La Tamise à Erith (1866), au Louvre (n° 2820 et 2821), donnent exactement la même note que notre tableau; nous avons remarqué un ciel tout pareil au sien sur un Parc à moutons le soir (1861), dans la galerie Mesdag à La Haye (n° 100).

<sup>\* \</sup> du 29 juillet 1866 : article d'Alex. Leleux.

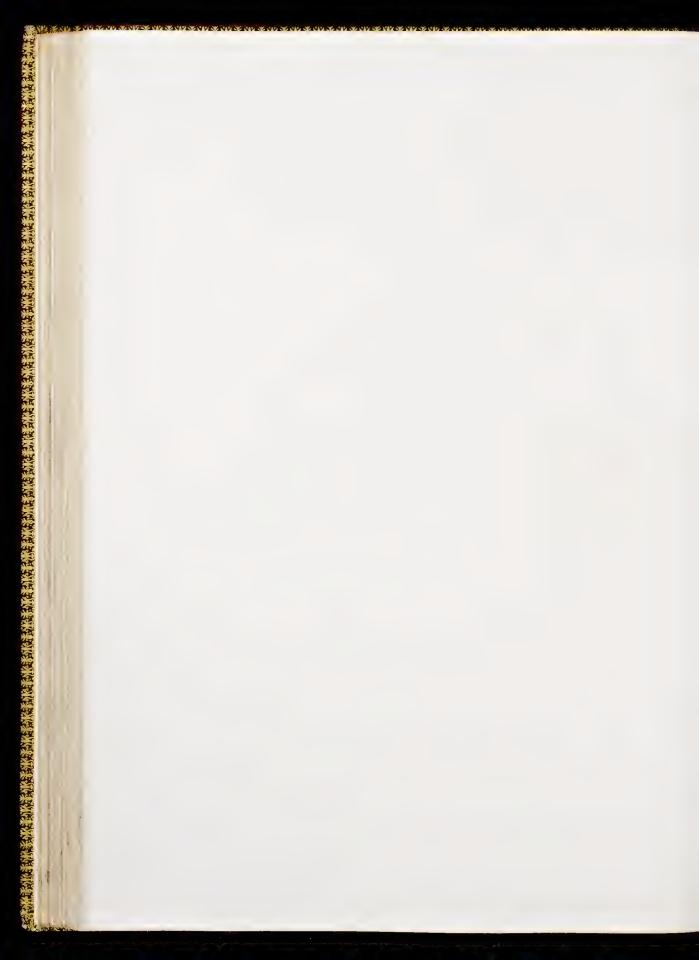
<sup>\*\* \</sup> da 4 as at 1800.

<sup>&</sup>quot; No du 1" et dire. XXI, p. 385 Article de Philippe Burty.

ECHANTILLONNAGE. TERRAIN. I. PREMIER PLAN: vėgėtation, vert anglais, vert émeraude, vert de gris; fleurs, or pâle; sol, ocre, terre de Sienne. II. Arbres, vert anglais, vert de gris olivâtre; gris un peu pourpré. IV. Rive lointaine, vert cendré olivâtre. — Ciel: au-dessus des arbres à gauche, chrome, orangé, jaune de Naples clair, lilas rose. Au-dessus des côtes lointaines, aurore et lilacé; au-dessus, crème, vermillon, lilas. A gauche, pers. A droite, gris de cobalt, avec, sur les petites nuées, du rose et du crémeux. Au zénith, un peu d'outremer léger. — Eau, reflet du ciel. — Vaches, gris noirâtre et blanc; brun rouge; brun noir. — Vacher, en bistre; chemise, blanche. — Femme en avant des grands arbres, blanc, bleu de Prusse, noir, ocre.

La signature en bas, à droite.

Daubyery. 1865



## GUSTAVE COURBET

#### APRÈS-DINÉE A ORNANS



chef-d'œuvre pourrait servir d'illustration à une des formules de la définition du beau: « l'unité dans la variété » En effet, bien que sa matière soit riche et diverse, il est essentiellement harmonieux.

Un premier élément de succès est l'intense vérité de ses images, lesquelles sont mieux qu'exactes, caractéristiques et significatives. Manifestations d'un

réalisme supérieur qui vit clair et grand et, dominant ses modèles — choses ou gens — sut, se bornant à l'essentiel du dessin et du modelé, distinguer les traits constitutifs de leur originalité. Ce plancher, ces meubles, cette cheminée, cette vaisselle évoquent le sapin pailleté de poussière terreuse, le noyer encrassé et poli par l'usage, la mollasse patinée par la fumée, la faïence et la verrerie frustes; cette nappe annonce la rudesse et la raideur de la toile grossière; outre la nature de leur étoffe, ces vètements révèlent la manière dont ils sont portés; cette atmosphère est bien celle d'un tel lieu, épaissie par le séjour prolongé de fumeurs et par un chauffage au bois; c'est aussi la réalité de l'apparence de ce moment incertain qui déjà n'appartient plus au jour et n'est pas encore à la nuit.

Cependant, avant de prendre conscience de l'admirable fidélité de ces

<sup>(\*)</sup> Le titre Soirée à Ornans nous paraît plus exact que celui de Apres-dinée à Ornans qui est traditionnel. Il est d'ailleurs du maître lui-même. (Lettre à Francis Wey, du 28 novembre 1849. Cf. P. Riat, G. Courbel, Paris, 1906).

portraits, on est et, par la suite, on reste soumis au merveilleux pouvoir qu'ils possèdent d'exprimer la vie et le sentiment. Attitudes, gestes, physionomies décèlent au premier regard le sommeil de l'homme et du chien, l'effort du fumeur et du violoniste, la ferveur de ce dernier, l'attention et le trouble de celui qui écoute.

Mieux encore, toutes ces expressions individuelles et spéciales se fondent en une résultante qui signifie sérieux mélancolique, calme serein, ravissement esthétique. Vraiment, au bout de quelques instants de contemplation, notre imagination crée une illusion de musique, tant sont clairs les signes de l'absorption de l'exécutant dans la production de sons et de son auditeur dans leur réception; d'autant plus qu'ils sont contrastés par les marques de l'indifférence totale ou accidentelle d'un personnage assoupi, d'un chien endormi, d'un homme occupé à allumer une pipe. Dès lors, le tableau nous paraît posséder une âme et nous découvrons le secret de son succès: à savoir qu'il est bien moins une collection d'effigies d'ètres et d'objets que la traduction sincère d'une émotion de l'artiste à l'aide de la représentation des conditions dans lesquelles il l'éprouva.

Mais aussi, comme l'évocation est facilitée par l'apparence mystérieuse, presque solennelle de cette lumière rare et concentrée, de cette pénombre profonde et transparente!

Et combien est favorable à l'effet la note originale de ce coloris! Contenu et grave, il recherche la chaleur, mais évite la polychromie et l'éclat, au point de paraître sombre: il aime la sévérité des gris et fonde sur un jeu de jaunes et de bleus rabattus une harmonie très simplement ordonnée par rapport à deux pôles localisés aux deux extrémités de la toile. A gauche règnent des nuances crémeuses et beiges que commande la nappe; à droite dominent des bleus de Prusse et des verts bleuàtres sombres qu'expose le costume du violoniste.

Cependant la première de ces gammes se développe à des hauteurs diverses par les parties claires du paletot du fumeur et du pelage du chien, par le cuivre du collier de celui-ci et, par le siège du musicien, les os à terre et l'intérieur vernissé de l'écuelle, jusque dans l'angle inférieur de droite. De même, du gilet du dormeur, de celui de l'homme attentif, de la casquette pendue au linteau de la cheminée, des pommes, des assiettes et des verres émanent des radiations diversement bleues qui rappellent la teinte maîtresse de l'autre côté du tableau. Le rouge n'intervient que discrètement maintenu dans le registre des roses éteints, des orangés sourds, des roux, des pourpres, des bruns ; sa complémentaire ne dépasse pas non plus l'étiage moyen de verts de gris et de verts anglais très sombres.

N'empêche qu'en dépit de cette réserve nous recevons de cette peinture une très vive impression de couleur. C'est qu'elle détaille les nuances avec une finesse remarquable; qu'elle n'offre que des teintes complexes, mosaïques d'une foule de taches dont l'alliage s'opère sur notre rétine, enfin qu'elle a réalisé de pures merveilles: telles l'analyse des blancs et des gris verdâtres de la nappe, celle des beiges verdissant aux ombres de la veste du fumeur ou encore celle des ocres et des roux au dossier de son siège.

Outre qu'elle est magistrale, la facture est, elle aussi, en parfait accord avec le sens de la composition et avec le sentiment de l'artiste: franche, large, puissante, elle applique une matière riche et dense par touches multipliées, avec, en bonne place, des accents énergiques et des empâtements d'ailleurs modérés.

L'Après-dinèe à Ornans est le chef-d'œuvre de Courbet qui l'exposa au Salon organisé aux Tuileries en 1849. Le lieu de la scène est la cuisine de la maison paternelle de l'artiste; l'auditeur c'est lui-même; le dormeur est son père; le fumeur, son compatriote Adolphe Marlet qui fit de la peinture en amateur; le musicien, enfin, un autre camarade d'enfance, Adolphe Promayet avec qui il resta lié à Paris. On retrouve tous ces personnages dans l'Enterrement à Ornans, postérieur de deux ans, et le dernier dans la composition peinte en 1855 sur le sujet de l'Atelier.

A l'Exposition, l'œuvre fit sensation. Elle recueillit de chaudes approbations dont la plus intéressante est celle que Delacroix formulait en disant à Francis Wey qu'il n'avait «rien vu de pareil ni d'aussi fort sans relever de personne ». (\*\* Champfleury fut également enthousiaste, déclarant que notre toile «pouvait être mise hardiment dans les musées flamands au milieu de grandes assemblées de bourgmestres de Van der Helst (\*\*\*). Par contre elle souleva de vives critiques. On reprocha surtout au peintre d'être aveugle à la beauté et d'«encanailler l'art». Tout en rendant justice à ses dons et à son savoir, Ingres fut très dur : il déplora un «manque complet de composition et de dessin», parla d'«exagération et de parodie» et conclut que l'œuvre était, «comme talent d'artiste, d'une parfaite nullité!»

D'aucuns trouvèrent le coloris sombre: à quoi Courbet répondait qu'il « voyait comme cela ; qu'il ne pouvait rendre une couleur factice dont la réalité lui aurait échappé. . . »

Cela suffirait à faire justice de l'opinion assez répandue que la peinture de notre tableau aurait été noircie par la présence de litharge dans sa matière

<sup>\*</sup> Cf. P. Riat, op. cit. Cf., dans la collection Moreau-Nélaton au musée des Arts décoratifs à Paris, un dessin de Courbet (n° 123) marqué de l'inscription Portrait de mon ami Promayet, artiste musicien.

<sup>(\*\*\*)</sup> Cf. Riat, op. cit., p. 66-69. (\*\*\*) Cf. Riat, op. cit., ibid.

et qu'elle serait de ce fait vouée à une ruine prochaine. En tout cas, l'erreur ne saurait survivre à la publication de l'expérience dont notre travail a été l'occasion. Ce qui s'est obscurci, ce n'est pas la couleur mais le vernis. Employé avec excès — jusqu'à atteindre par endroits une épaisseur de plus d'un millimètre — et fortement teinté par une décomposition de la gomme, il couvre la peinture d'une sorte de glace brune. C'est encore lui qui est responsable de l'existence, dans la zone supérieure de la composition, d'archipels de pustules en arc de cercle : elles sont de son écume figée et le développement de leur plaque garde la trace des allées et venues de la brosse au bout du bras du badigeonneur. On désespérait du sort de la pièce ; il nous a suffi d'attaquer seulement l'épiderme de ce voile pour restaurer une transparence dont témoigne notre héliogravure, laquelle est aussi indemne de retouches que toutes les autres de notre recueil. Un nettoyage énergique restituerait l'aspect original qui, encore une fois, était «celui d'une ancienne peinture » (\*)

\* Ten Linge de Paul Mantz. Gozette des Benux Arts, 1878, p. 517.

P. 132 - 200, Totale H 1 95 - L 2 57

Din de l'Etat, en 1849, - Salon de 1849, il 455

Le tableau fut pave a l'artiste 1.500 francs ; en outre on lui promit de le présenter dans une bordure convenable. Courbot se d'clara satistant de cenvoi de son œuvre au musée de Lille. «J'aurais eu à choisir un emplacement, ecrivait il au conservateur Revnart, que certainement je le lui aurais choisin uns beau et moins fin n'able. Tontes mes synipathies sont pour les pays du Nord. J'ai parcouru doux tois la Belgique et une 1 is la H. ande pour mon instruction et j'espere y retourner. Mon tableau sera sur min passage. «Etlictiven ent, en 1852, se rendant en Belgique, il passa par Lille pour voir sa je inture. Trois ans plus tard in out le chagrin de se voir refuser par le Conseil municipal de la ville le prôt de sin tableau pour une expisition particulière de ses œuvres. (Cf. P. Riat, op. cit.)

. . . . D KMER 115age, blanc crémeux chaud, un peu blafard dans les clairs ; cheveux, I tam gris mant; reste, gris cre terreux; g.let, bled cert chaud; pantalon, brun clair vineux; linge, Earne salt, cas puette, gris it arron. Chaine, gris taunitre. L'Homme qui écol if : risage, rougeàtre; yeux, noirs: cheroux et l'ache, châtain noir; reste, brun clair vineux; gilet, vert pe mme chaud; crarate, rese legerement vineax.— Femit et einage, blane cremeix un peu blafard; cherena, noirs; reste, gris cremoux, les grands clairs crenteux, les on bres eris verdissant; chapeau, gr.s beige sali, gris jaunâtre dans les claits : pij c. juine , saira al , vert de gris at ;enté ; extrémité, écarlate Chaise : dossier, nover r ... catre caur, dosner, paule jaune - Musices. chereux et barbe, noir; jaquette, vert anglais sombre: pant im, Elea virdatre son Ere, tinge, Eane cremeux Siege, gris et blanc cremeux. Violon: caisse, acció a son bre, bome cremeux dans les caurs, charalet, blanc crémeux. — Chien, gris jaunàtre, un per olivatre : les clairs, gris jouniètre : tes ou bres, gris olivâtre et bistre : taches, gris crémeux : collier, gris de la tre : parties de curve juane. — Table, nover gris jaunâtre ; nappe, blanc crémeux et gris verdissant Ferres, ets verdatios: bouleille, vert sombre, roasi par le rayonnement du foyer; assiettes, J.s le grement verst. Pennics, jaune mat, vert de gris, écarlate rabattue. Pain, octe brûlee; tranches, pris cremeex — Commisse pilastre, roux Estumineux; parois et linteau, vert de gris de mollasse; alre, terre d'ombre trune : jen, reageoyant : luche, gris et vert de gris argente. Casquette : carreaux, atme de Naples, rayures, vert bleute doux; galon, crangeatre. - Pexicher, gris terreux, verdâtre, Eistre Leuelle: interieur, vermsse jaune cexterieur, vert de gris salc - Mur a Gauche, vert de gris

~ ( vy .) . '-

## THÉODULE RIBOT

#### SAINT VINCENT MARTYR



N parfait accord avec son sujet — la miraculeuse préservation du corps de Saint Vincent qu'un corbeau garda des injures des carnassiers (\*) — ce tableau est tout à l'effet tragique.

Avec son terrain olivâtre, sa végétation rare et d'un vert cendré, son ciel que la nuit a envahi presque tout entier, sauf un bout d'horizon où la lumière agonise;

avec son loup en arrêt, les yeux étincelants, la gueule sanguinolente, et son grand aigle qui arrive à tire d'ailes, le théâtre est terrifiant à souhait.

Sinistre aussi l'aspect de ce cadavre étalé obliquement, la tête en bas, les membres déjetés comme une loque sans consistance, la ligne tortueuse de la silhouette évoquant la convulsion suprème; d'autant plus frappant que les contrastes de son éclairage affectent l'imagination aussi vivement que les yeux.

Cette impression, la peinture la confirme de son côté par le fait de l'étrangeté d'une harmonie qui se plaît au brun et surtout au noir, leur oppose crument des blancs crémeux et des jaunes froids et pique çà et là l'éclat imprévu d'un rose ou d'un écarlate.

Enfin la facture achève l'ébranlement du spectateur par l'énergie souvent brutale de la touche.

En soi, d'ailleurs, elle a son prix, car elle applique avec vigueur, dans le sens de la forme, une très belle pâte, épaisse et savoureuse!

(\*) Cf. Acta Sanctorum, 22 janvier, II, p. 397.

Aussi bien, d'une manière générale, cette manifestation d'une inspiration dramatique et terrible révèle le sentiment des exigences plastiques et la puissance d'un art consommé.

L'image du martyr est d'un réaliste fervent et consciencieux. La forme a du relief et l'analyse de ses particularités concilie la largeur et la précision : elle distingue les degrés du modelé par des différenciations de la couleur, teintant les grands clairs d'un blanc soufré, les demi-teintes de gris olivâtre et de gris lilacé chaud, les ombres de bistre sombre et les grandes obscurités d'un brun presque noir ; même elle note des rougeurs sur le nez, les genoux, les mains et les pieds. Quant au pouvoir expressif de ce naturalisme, il est attesté par l'évidence qu'il a imprimée aux apparences cadavériques et par l'impression d'une mort violente, conforme aux données du thème, qu'excite nécessairement l'image de ce corps.

Notre tableau qui figura à l'Exposition universelle de 1867, fait partie d'une catégorie d'œuvres de Ribot, contemporaine de la septième décade du XIX° siècle, et distinguée à la fois par la richesse dramatique de l'expression et par l'attention accordée au nu \*). Il eut sa part des critiques, parfois violentes jusqu'à l'insolence, que valurent aux productions de l'artiste l'étrangeté de leur effet et les contrastes excessifs de leur éclairage \*\*).

C1. Saint Sebastien (1865, au musée du Luxembourg, a Paris ; le Supplice des coins (1869) au musée de Rouen ; L. L. a. N. e. t. d. a. 1870.

On parla de « peinture au cirage », on cria au pastiche de Ribera, on conseilla à l'auteur de consulter un culiste, etc. Cf., par exemple, Maxime Du Camp, Le Salon de 1867, Revue des Deux-Mondes, t. LXIX, p. 682.

PL. 143. — 645. Toile. H. 0.98 — L. 1.30. — Acheté en 1878

Cité avec éloges par M. de Fourcaud, dans son livre intitulé *Théodule Ribot, sa vie et ses œuvres*. Paris, s.d., p. 11

SANTANCENT: hereux et b trhe, nett; numbe à peme risible, or. Linge, blanc cremeux tirant sur le chis me : les demi teintes gris lilace chaud; les grandes ombres bistre noirâtre; une tache de sang brun clair. — Corbert i noir — Loue, bistre sombre; yeux, blanc et rouge; gueule, ecarlate eteint — A let, noir — Tei exis, gris olivatre, regel titun, vert cendré et olivâtre; rocher à gauche, brut, sombre; au toud, gris terreux, un peu lilace par endroits — Cett, outremer noirâtre

La signature en bas, a gauche

t. Ribot

## MONTICELLI

#### AMOUR!

ous le coup de l'éblouissement, puis de l'enchantement que nous vaut le spectacle de cette peinture bigarrée comme un champ de fleurs, scintillante comme un écrin, nous n'y voyons d'abord qu'une débauche de lumière et de couleur.

Certes, c'est un feu d'artifice où triomphent, rayonnant de la figure centrale sur toute l'étendue du

tableau, des blancs crémeux et des blancs roses que soutiennent des chromes, des ocres, des orangés, des garances claires diversement nuancées et des pourpres chauds, tandis que les uns et les autres sont exaltés par des cobalts, des bleus de Prusse, des lilas, des verts d'eau, des verts émeraude et malachite.

Certes aussi, à soi seule la vue de cette matière émaillée est une cause de plaisir. Certes encore, l'esprit s'amuse de la virtuosité quasi magique d'une facture prodigieuse qui compose une harmonie parfaite de parcelles de pâtes, nerveusement piquées, écrasées, traînées, retroussées.

Cependant aux jouissances exclusivement sensuelles s'associe bientôt toute la série des joies que peut exciter la plus complète des œuvres d'art. Sous ces prestiges, dans ce chaos se découvre un trésor d'effets, de formes, d'expression, aussi étonnants par la vérité de l'image que par la simplicité des moyens.

Et d'abord cette mosaïque, en apparence rien que matérielle, est, en réalité,

tout animée par le plus vif des sentiments et constitue la claire traduction d'un thème, celui de l'Amour, de ses désirs, de ses voluptés, de ses lassitudes. Observez le contraste de la langueur de ces jeunes femmes solitaires à droite de la composition avec l'ardeur des groupes appariés à gauche; l'impatience de la dame qui, frémissante, étreint un amour; l'éveil à la passion de celle qui, un peu en arrière, câline la tête d'un petit Eros endormi sur elle, en même temps qu'elle écoute avidement des propos séducteurs; l'affaissement, le sommeil de celles qu'ont brisées les caresses; le geste symbolique de celle qui, au centre sème des fleurs sur ceux qui sont en train d'aimer. Quelle évidence de l'intime! Quelle justesse significative des poses et des mimiques et aussi, quelle précision des formes! Le tout d'ailleurs rehaussé de grâce et d'élégance.

Notez enfin la vérité et la poésie de cette prestigieuse évocation de l'aspect d'un coin de bois envahi par le soleil.

En somme, un vrai chef-d'œuvre, impressionnant et original.

Jamais Monticelli n'a donné plus pleine mesure de ses prodigieuses facultés de poète voluptueux et de coloriste étincelant. Et cela lui rapportait cent trente-sept francs!

1. 35 - 530. Bots. H. 0.45 - 0.71 - Achete en 1869

FEMME DEBOUT AT CENTRE, chereux, blond roux; retement, blanc rose, blanc cremeax, vert d'eau. — Fixme y sus piens : chereux, châtain : costume, rose et terre de Sienne orangée. - IA SULVINIE: chereux, though pale: costione, bland cremedy, les ombres gris bleute; gris lilacé et n initre — La pormeuse in premier . i an : cher ena. chatain ; robe, gris lilace et noir — Femme debour AL FOND A DROTTE: cherena, it its: custione, gris perle, olivâtre, noir, pourpre. - Celle a ses pieds: chereux, n irs; costume, lilas. — Autres femmes (d'arrière en avant): 1. Chereux, châtain; costume, lilas. — II Chereux, châtain: costume, noir violace — III Cheveux, blond pâle; costume, beige, vert malachite, vert emeraude, bleu de Prusse. — IV. Chereux, blond pâle; costume, blanc, lilas carminé, baga brunatra — Groupe au premier plan, a gauche, bleu de Prusse vardâtre, gris baga, brun noirâtre. — Celui au second plan, bleu de Prusse, terre de Sienne carminée. — Femme étreignant un AMOUR : cheveux, châtain : costume, brun et ocre orangée. La draperie de l'Amour, rose carmine -GROUPES EN ARRIÈRE-PLAN, écarlate rabattu, pourpre, émeraude, bleu de Prusse. - Terrain, gris de sable. Les taches de soleil aux premiers plans, vert pomme décoloré; au fond, chrome verdâtre et ocre orangée claire. Çà et là du vert de gris et du vert mousse clair. — Tronc, gris lilace. Feuillage, cere brûlee et p urpre . les parties les plus claires de la reproduction, chrome verdissant. -CH a ganche, cobalt pâle; à droite: en bas, crème; en haut, azur pâle et vert d'eau

La sanatura en Las, à gauche, peu distincte.

Monlicelli

## GUSTAVE MOREAU

#### L'A UTOMNE



NE jolie chose, poétique et séduisante avec, dans l'exécution comme dans la conception, quelque chose d'un peu singulier qui convient au caractère symbolique et mythique du sujet.

La figure est joliment posée et l'attitude est expressive de la langueur de cette Erigone que Dionysos séduisit par l'appât d'une grappe de raisin et à laquelle

s'associe l'idée du vin, de l'ivresse, de l'automne (\* .

Riche en couleur, mais fine, claire, lumineuse, l'harmonie est délicatement rythmée sur le thème d'une dominante de jaune — crème ivoirine et ocres franches ou rougeâtres — que contrastent doucement un azur pâle et plus fortement du lilas, du cobalt et un peu d'outremer; elle comporte en outre l'animation et la chaleur qu'introduit une gamme de garance carminée et de brun pourpre exaltés par des verts, la plupart engrisés ou cendrés.

La matière est très fluide mais brillante. Légère et vive, avec des parties de lavis, de frottis, de hachures, la facture fait penser tantôt à l'aquarelle tantôt à la miniature sur ivoire.

Au total, l'apparence d'une esquisse: un dessin tout en indications, un modelé plus que sommaire, mais suffisant, au moyen de gris pâles, lilacés ou bistrés.

<sup>(\*)</sup> Cf. Ovide, Métamorphoses, VI, 125. Liber ut Erigonem falsa deceperit uva.

Pour autant qu'il peut être question de classement chronologique à propos d'une œuvre de Gustave Moreau, on peut situer la production de notre peinture dans la période moyenne du développement de l'artiste, vers 1860-1865, après le voyage en Italie, au temps où il était libéré des influences romantiques sans être encore en possession de sa manière propre.

En tout cas, notre Erigone est sœur de deux Léda et d'une Fée aux griffons exposées au musée Gustave Moreau à Paris (n° 43, 76, 183). De part et d'autre, c'est, pour le corps comme pour le visage, le même type, commun, d'ailleurs, à mainte figure du maître; c'est aussi la même attitude, avec la même pose des jambes et du bras droit, la même inclinaison de la tête, les mêmes yeux clos, — d'ensemble, la même apparence d'être, selon les propres termes de l'artiste, « figée dans un geste de somnambulisme »; c'est encore le même parti-pris d'une draperie barrant la cuisse.

Notre composition paraît être la mise au point d'une traduction plastique, demi-allégorique, demi-mythologique, de l'idée de l'Autonne, dont le musée Gustave Moreau conserve deux dessins préparatoires à la plume (n° 394 et meuble A, série IV), le premier lavé à la sépia avec les parties de verdure colorées. La même collection révèle encore l'existence de plusieurs autres interprétations du même thème dont deux portent l'inscription L'Autonne.

PL. 144. — 634. Acajou. H. 0.23 — L. 0.18

Achat, en 1883

LR 6 NE cherena, chât un pâle un peu roux; couronne de feuillage, vert cendré, Dr uperle, gris pâle, légèrement olivâtre, avec des clairs en blanc crémeux et des parties de bistre léger, de garance tres carminée, de gris jaunâtre; sur l'épaule et le bras, garance à clairs blancs, avec des parties de bistre le cet un peu rouss, la graffe, blas, brun rouge, vert anglais clair. — Petit Faune chair, halee, cherena, châtain; couronne de feuillage, vert de gris : jambes, gris lilacé sombre; garrhande en soudair, cert cen fre, fouillage an bout de la main droite, vert de gris. — Panthere, terre de Sienne — Terris, bistre, gris slivatre; incher a gauche, brun pourpre. — Sarment, bistre et lilas : feuillage, pourpre et vert cendre a gauche, houffes de feuillage, vert de gris. — Ciel : parties sereines, conditions de la confessant : topel d'acten et : nouges, blanc par : les ombres, gris bleute pâle.

La dedicace en bas

- à l'ami al. Gantaloute Sustave Moreans



## EUGÈNE FICHEL

#### LA CARTE A PAYER



DQUET et spirituel, vrai et expressif, ordonné et bien peint, ce tableautin est une fort jolie chose.

On y découvre un dessin très serré, une recherche très poussée du modelé que détaillent avec franchise et précision des gris légers, lilacés ou bistrés. Les attitudes, les gestes, les physionomies sont très remarquables, significatives et naturelles. Il y a de l'espace et de l'air

et la mise en place est heureuse.

Quant au coloris, il est très agréable, riche et harmonieux.

Amateur de rouge, il en compose une gamme dominante qui s'amorce au rose du gilet du traiteur et au cramoisi vineux de l'habit de son client et que développent des garances, des ocres brûlées, des orangés très chauds, des roux, des pourpres violacés. Elle est exaltée par un vert de gris clair qu'exposent les ramages de l'étoffe tendue sur le mur et, encore plus, par sa forte illumination du fait d'une quantité considérable de blanc, d'ailleurs traité avec goût et finesse.

La part du jaune se réduit à quelques parcelles des nuances du cuivre et de l'or et au gris crémeux du sapin du plancher. En revanche, sa complémentaire est hardiment introduite sous l'espèce d'un bleu céleste très vif étendu sur les bas de l'aubergiste, et dont la note imprévue et piquante est un des attraits de l'harmonie.

La matière est belle ; la préciosité du faire évite la minutie et la sécheresse ; même elle comporte de la fermeté et de l'accent.

Cette œuvre de la maturité de FICHEL représente à son honneur un talent réel, quelque peu méconnu. Elle n'est pas moins caractéristique de sa manière: A soi seul l'aspect des personnages lui constitue un état-civil, car il leur est commun avec d'autres figures signées de l'artiste. Ainsi notre hôtelier tient le même rôle dans une Arrivée à l'auberge au musée du Luxembourg à Paris (n° 107) et notre dineur figure dans un Cabinet de médailles que nous ne connaissons que par une photographie (°.

' Photographie Bingham, publiée par Goupil

PL 144. - 304. Acajou. H. 0.23 - L. 0.165.

Legs d'Alex. Leleux, en 18-3

Traiteur gilet, rose légerement carmine; chemise, blanc a ombres gris verdâtre et gris bistre : tablier et veri iette. idem : bas. bleu celeste : souliers, gris ocreux de cuir naturel : bonnet. blanc — Diseur haint, crain. 18. vineux chaud : bontuns, acter : gilet, garance tirant sur l'écarlate : culotte, pourpre vi let bas. blanc : souliers, gris olivâtre et roux : jabot, serviette, blanc ombré gris verdatre et gris bistre : charce, bias dore : l'etoige, pe arpre (les perruques poudrees) — Table, noyer ; nappe, blanc un peu cremeux, à ombres gris verdâtre et gris bistré ; verrerie, verre nature ; bouteille, sier gris — Plancher, gris de sapin. — Murs : tenture, roux de feuille morte avec des ramages vert de gris car — Meuble, noyer clair. — Chaises à dossier et siège, orangé pourpre ; clous, cuivre. — Cartel, acier clair et cuivre fauve

La signature sur le plancher, en bas, a gauche



## JULES BRETON

#### PLANTATION D'UN CALVAIRE



u sentiment, de la vérité, du caractère.

Les types paraissent individuels — aussi bien savons-nous que la plupart des personnages sont des portraits; mainte attitude est significative de vie morale comme d'état ou d'action physiques; l'ensemble a du cachet et son expression est assez religieuse pour que sa place semble marquée dans une église.

Le paysage reflète fidèlement la nature flamande (\*); le ciel, en particulier, est très beau, profond et lumineux, finement nuancé.

Solide, mais un peu sourde, la peinture est harmonieuse avec de jolis détails dans l'échantillonnage de gris teintés de bleu ou de vert.

La matière est compacte; la facture ferme, assez large, mais un peu monotone.

Dans sa Vie d'un artiste, Jules Breton conte à quelle occasion il traita en 1858 ce sujet qu'il empruntait à ses souvenirs d'enfance (\*\*). Au Salon de 1859,

<sup>&#</sup>x27; Aussi bien est-il une vue de l'église et du village de Courrières — lieu de naissance de l'artiste — entre Lens et Carvin (Pas-de-Calais).

<sup>\*</sup> Cf. Chapitres XXXVI, p. 92, et LXXI, p. 241. La jeune fille en blanc qui porte la couronne d'épines est le portraît de M<sup>ile</sup> Élodie de Vigne que l'artiste épousa le 29 avril 1858. L'artiste envoya d'abord son tableau au Salon d'Anvers de 1858. « Il l'a repris dans son atelier, écrit About

dans son Salon de 1859, p. 51, et l'a considérablement amélioré au point de vue de la couleur. »

son tableau remporta un franc succès: on loua la gravité de l'inspiration, la force et la vérité de l'expression, on trouva le coloris sinon riche du moins bien équilibré et en accord avec la scène '.

\* C. Delector da s. l. Trend her Debits da 18 mai 1859; Maxime Du Camp, dans son Salon de 1859, p. 35. I an and About dans son Neurole 1850, p. 51.

Pt 143 - 113, Toile 11 1 35 - L 2.50.

Allete en 1700 a M. Emile Pereire qui l'avait prête à l'Exp. sition des Beaux Arts de Lille, la meme année

Salon de 1850, nº 410 du catalogue

` NTILLONNAGE. GROUPE DES HOMMES, gris lilacés, noirâtres, olivâtres, de cobalt, pourpres, ocrés - Femmes a genoux au premier plan. Celle de gauche : bonnet, blanc ; caraco, vert de griséteint ; rayé, virt olive; jupe, bistre pourpre. Celle a droite: mante, gris lilacé; jupe, gris verdatre sombre. — FILLETTE: cher eux, blonds; jupe, gris olive; fichu, vert de gris à fleurettes rouges. — Moines, bure brune. — Catafalque: drap, pourpre: ocre, salie: christ, gris terre d'ombre. — Religieuses, noir. — IEUNE FEMME EN PREMIER PLAN : robe, gris lilacé sombre ; corsage, gris de cobalt éteint ; tablier, idem plus vil; fichiu, jaune de Napies, raye bianc il.ace; mouchoir de tete, ecarlate eteint et gris jaunâtre.—Gamin cheveux, châtain clair; robe, gris de fer sombre. — FILLETTE: caraco, lilas rose; jupe, bis lilacé; tablier, Lall indigo engrisé; bas, vert de gris; bonnet, vert cendré. — Jeune mère: manteau, ocre ombree; robe, gris noirâtre. — Adolescent, gris lilace pâle. — Vieille: corsage, noirâtre: robe, terre d'ombre claire: tiblier, gris cobalt-indigo: fichu, lilas vineux a fleurs blanches: mante, bis. — Номме A Genoux blouse, cobalt vert de gris ; pantalon, noir. — Jeune fille de dos : jupe, gris lilas sale ; fichu, gris olive ; bonnet, lilas. — Vieille: jupe, bis lilacé; fichu, ocre terreux; bonnet, blanc. — Groupe du clergé. blanc, un peu d'or, un peu d'ecarlate sombre. — Terrain : premier plan, vert anglais ; plan moyen, vert anglais doux. - Eguise, gris lilace et olivatre; vantail, vert de gris eteint. - Toiture, vieux chaume et tuile brune. — Ciel, crème rosàtre, gris Illacé, un rien de bleu laiteux. — Arbres, gris Illacé

La signature en bas, a droite

Jules Breton, Courrières 1858.

## PAUL BAUDRY

#### SUPPLICE D'UNE VESTALE



chapitre X (II) de sa Vie de Numa. "Avant de terminer cette fatale exécution, le grand Pontife fait des prières secrètes, les mains levées au ciel; il tire ensuite de la litière la coupable qui est couverte d'un voile, la met sur l'échelle par où l'on descend dans le

caveau et s'en retourne aussitôt avec les autres prêtres (\* ».

Toutefois elle révèle une part d'interprétation selon les exigences d'une exposition plastique. Bien qu'elle soit touffue et manque de contour et de relief, elle ne laisse pas de servir la mise en vedette du nœud de la scène. Celui-ci s'impose à nos regards du fait que la victime est le point de convergence, non seulement de l'attention et des mouvements de la plupart des acteurs du drame, mais encore des lignes maîtresses de l'arabesque — bras du prètre, pan gauche de sa toge, tronc de l'arbre, hampe des enseignes, manches des outils à terre, jambes du bourreau au premier plan.

Si l'ensemble laisse à désirer, en revanche maint detail heureux appelle l'éloge.

Et d'abord, celui-ci ira à l'imitation qui se révèle scrupuleuse et experte: les nus sont traites avec autant de goût que de vérité, soigneusement modelés

Le livret du Salon présente le tableau comme une illustration du passage de Tite-Live relatif au supplice de la Vestale Minucia, condamnée à mort pour rupture de son vœu de chasteté (Lib. VIII, cap. xv).

à l'aide de gris lilacés s'ils sont de femmes, et au moyen de bistres cendrés, s'ils sont masculins. Plusieurs morceaux sont tout à fait remarquables, notamment la tête de l'homme âgé dans la fosse et surtout la poitrine et l'épaule de la Vestale qui sont d'un maître. Quelques têtes féminines, celle de l'héroîne en particulier, sont vraiment belles et séduisantes.

Nous apprécions encore plus la haute qualité de l'expression de plusieurs personnages; l'évanouissement de la victime, qui est réellement attendrissante, l'émotion et la terreur de sa compagne, le désespoir de la mère, la curiosité du porte-enseigne qui avance la tête et de la jeune femme à droite qui suit les gestes du pontife, sont signifiés de la façon la plus exacte et la plus naturelle.

Comme l'ordonnance linéaire, l'arrangement de la polychromie marque de l'incertitude et aboutit à un peu de confusion. Cependant l'amorce de l'harmonie se trouve au centre de l'intérêt, la clef de la gamme dominante étant la nuance crémeuse de la chair de la Vestale, exaltée par le vert émeraude bleuâtre de sa robe, le gris de fer lilacé de son écharpe, le vert cendré sombre de son voile et divers gris bleutés sur les vêtements des personnages qui l'entourent. Ainsi c'est un jaune d'ailleurs assez froid et beaucoup de bleu qui composent essentiellement la palette. Leur opposition est renouvelée à plusieurs reprises, insuffisamment échauffée par une faible proportion de rouges rabattus, surtout de la série des pourpres.

La matière est bonne; le métier marque de l'expérience, de la fermeté et de la souplesse; mais il est un peu monotone; à peine quelques accents et presque pas de rehauts en pâte, si ce n'est sur les objets en premier plan.

Au total du cachet, de la distinction, du charme.

"Je me prépare une Pharsale ou un Waterloo affreux, suivant les caprices de la Fortune!" C'est en ces termes qu'à la date du 7 octobre 1855, Baudry parlait de . paul . baudry. 1857. la composition de notre tableau qu'il avait commencé deux mois plus tôt et qu'il devait achever en juin de l'année suivante.

"Je me précipite, ajoutait-il, tête baissée dans les jambes du corps respectable de l'Académie "(\*\*). Celle-ci le reçut assez mal et les critiques "firent chorus "(\*\*\*). Le jugement d'Edmond About — "ragoùt d'excellentes viandes dont la sauce est manquée "— reflète celui de la moyenne des

Lettre à M. Renard, transcrite par Ephrussi, Paul Baudry, sa vie et son œurre (1887), p. 150.

<sup>·</sup> Italian

<sup>&</sup>quot; I draond Acout, Nien de 1857, dans le Mondeur, du 25 juillet 1857.

contemporains: On blàma la composition et on trouva le coloris papillotant, mais on s'accorda à reconnaître des marques de sentiment et de très beaux morceaux de nu (\*). En somme, on se montra assez juste et l'on déclara ouvrir un large crédit à un débutant qui annonçait du tempérament.

Le style de notre peinture distingue toutes les œuvres que Baudry exposa en même temps ou produisit au cours des années suivantes. C'est le cas, par exemple, de sa Lèda (1857), de sa Madeleine pénitente (1858), de sa Charlotte Corday (1860), les deux dernières au musée de Nantes (n° 769 et 770). D'ailleurs, à la première de ces figures il a donné les traits de notre Vestale comme aussi à la femme dans La Perle et la Vague (1862), tandis que pour Madeleine il utilisait ceux de la suivante qui, au fond de notre composition, regarde le pontife.

\* Edmond About, Salon de 1857, dans Le Moniteur, du 25 juillet 1857.

"Ci. E. About, op. cit.; Lasenestre, Rerue des Deux Mondes, Salon de 1857; Maxime Du Camp, Sa'ın de 1857, page 25; Jules Breton, La Vie d'un Artiste, chap. LXXVIII, p. 230-232, etc.

PL. 134. — 27. Toile. H. 4.43 — L. 3.04.

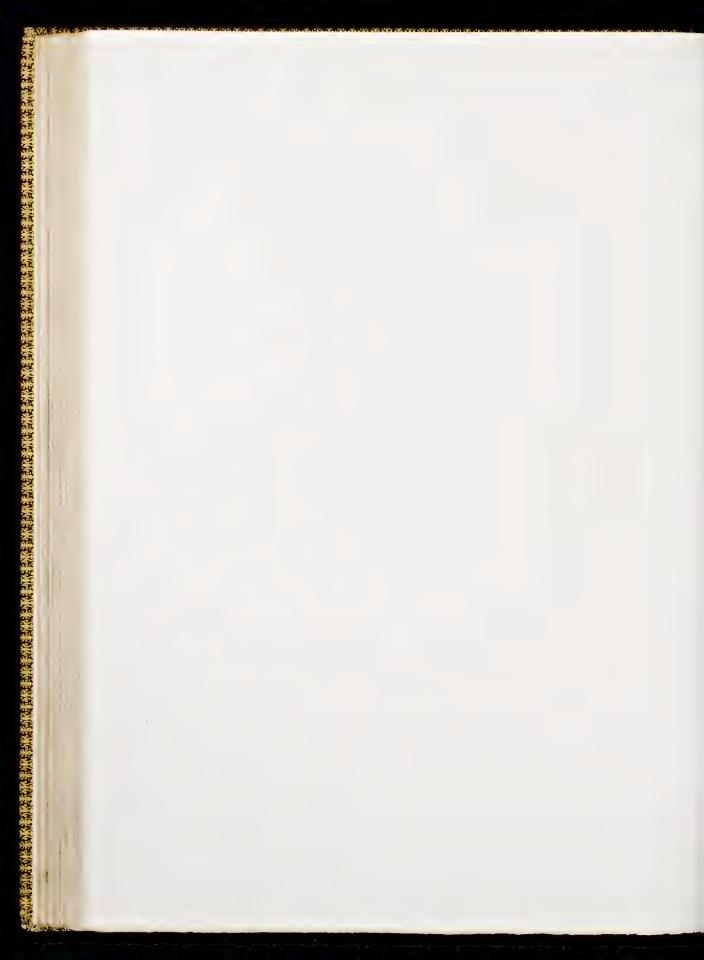
Don de l'Etat, en 1859.

Salon de 1857, nº 123 du catalogue; acquis par l'Etat et d'abord placé au Luxembourg.

ECHANTILLONNAGE. VESTALE: cheveux, châtain; linge, blanc crémeux; robe, pourpre violet; voile, olive noirâtre; écharpe, gris de fer lilacé. — Vestale a gauche: cheveux, châtain; vétements, noir. — Homme derrière la victime, en brun pourpre; les manches retroussées, olivâtre, cuivré aux clairs; sur les cuisses, vert de gris sombre. — Celui qui soutient le bras : caleçon, garance vineuse; casaque, peau de mouton ocrejaune chaude. — Celui qui dévoile, en pourpre. — Porte-Enseigne, en bleu turquoise chaud. — Bourreau a terre, en vert émeraude bleuâtre. — Vieillard dans la fosse, en vert de gris olivâtre — Soldat, idem. — Pontife: vétements, gris beige froid, les ombres gris olivâtre, un peu lilaeces par endroits. — Mêre, en noir. — Suivante a droite, en gris ocre bistré à ombres olivâtres. — Suivante debout, gris beige empourpré aux ombres. — Celle qui se lamente, bleu tourquoise chaud. — L'aigle. De l'enseigne, blanc. — Terrain: sol, brunâtre; végétation, vert de gris cendré et terre verte; le seau au premier plan, gris bis. — Arbres : troncs, gris verdissant; feuillage, vert de gris; au-dessus du pontife, vert anglais; à l'extrême gauche, gris ocre pourpre. Végétation lointaine, vert de gris et olivâtre. — Ciel, azur pâle, azur chaud, blanc crémeux; à l'horizon, pers.

La signature en bas, à droite.





## CHARLES CAZIN

#### TOBIE



AÏVE comme si elle était de quelque candide primitif, l'interprétation du thème nous surprend et nous charme tout à la fois.

A première vue nous prenons conscience d'une énorme hérésie historique, d'autant plus grave qu'à la place de la réalité authentique du lieu et du temps elle met, non pas une fantaisie, mais bien une autre

réalité; qu'à la vérité elle oppose, non une erreur, mais une contre-vérité. Nous sentons bien que ces figures sont trop individuelles et que ce paysage est trop caractérisé pour ne pas être les unes et l'autre des portraits fidèles. Le second, surtout, est si particulier, si typique qu'il équivaut à une définition de géographe. En effet, où trouver, sinon au bord d'une mer septentrionale, ce ciel limpide et frais? Cette froide réverbération du sol, cette végétation maigre et sèche ne sont-elles pas propres au sable gris des dunes, et ne faut-il pas qu'une eau soit saline pour qu'elle présente cet aspect?

Cependant nous ne sommes nullement choqués. La raison en est que ce réalisme est fondé moins sur l'imitation de la forme que sur l'interprétation de l'expression. Très vite, nous en arrivons à ne retenir des apparences de la figure de Tobie que ce qui est significatif de long voyage et d'attention un peu défiante, et de celles de l'ange que ce qui marque la bienveillance active et le conseil autorisé; de même, notre perception du paysage aboutit à une vive

impression de lumière tout à fait appropriée à la poésie du sujet. En outre, de l'ensemble du spectacle émane un parfum de paix et de sérénité qui nous affecte profondément et crée une illusion d'idéal.

Cet effet tient, d'ailleurs, en partie au style de l'exécution. Le dessin est consciencieux et précis, mais il abrège et généralise; le drapé allie l'ampleur et la simplicité; la peinture est essentiellement harmonieuse; la facture est très large.

Discret, contenu et fin, le coloris développe, en rapportant l'une à la robe Leige de l'ange, l'autre au manteau gris pourpre de Tobie, deux gammes de bleus et de jaunes, la plupart rabattus ou engrisés, qu'il allie souvent pour la production d'un vert de gris. Pour l'animation, des parcelles de jaune d'or, de rose, d'orangé; pour la solidité, un peu de vert anglais, de brun noirâtre et pas mal de gris pourpre.

Le métier est très remarquable. Divers, ingénieux et expérimenté, il s'entend à tirer parti d'un degré de densité de la matière; il pratique aussi bien des empàtements décidés que des frottis si nerveux qu'ils laissent voir la toile, et il excelle a definir l'aspect par le sens et par la pression de touches multipliees.

Avec son compagnon Agar et Ismaël, actuellement au musée du Luxembourg, notre Tobie fut un des «clous» du Salon de 1880.

Cazin n'ayant jusqu'alors pour ainsi dire pas exposé bien qu'il touchat à la quarantaine, on crut aux débuts d'un jeune: « l'out le monde se flatte cette année de l'avoir decouvert, remar-

que un critique (\*); ..... chacun (\*); ..... cha

Cependant — la sympathie qu'éveillait nécessairement cette apparence d'exceptionnelle precocité n'y fut sans doute pas étrangere — l'accueil fut des plus favorables. Certes la Bible parut "par trop désorientée " et d'aucuns se demandèrent si cette candeur et cette simplicité n'étaient pas une suprème habilete. Neanmoins on céda à l'attrait du sentiment, dont on s'accorda à louer l'intensité et la profondeur, et le paysage remporta un franc succès ". Une médaille de première classe et une acquisition par l'Etat confirmérent la bonne opinion générale.

<sup>&</sup>quot; M d Che is ess das la Graefe de Denis Art. 1857 l. p 504

Notre composition, à laquelle Cazin avait préludé deux ans plus tôt en peignant un Voyage de Tobie, est à la fois un de ses chefs-d'œuvre et un spécimen typique de son art. Sans parler du coloris et de l'exécution, son arrangement avec ses personnages en premier plan, son étendue d'eau précédant une bande de terre lointaine et son horizon haut placé, est très signalétique (\*); de même aussi le parti-pris, manifesté par la figure de l'ange, de poser une tête de profil sur un corps de face (\*\*). Quant au paysage, ce sont sans doute les dunes du Boulonnais vers Equihen qui en ont fourni le modèle.

\*. Cf. la Journée faite (1888) au musée de Lyon (n° 253); la Fuite en Égypte, la Maison de Socrate.

(\*\*) Cf., par exemple, la figure de la Muse dans Théocrite et la Muse.

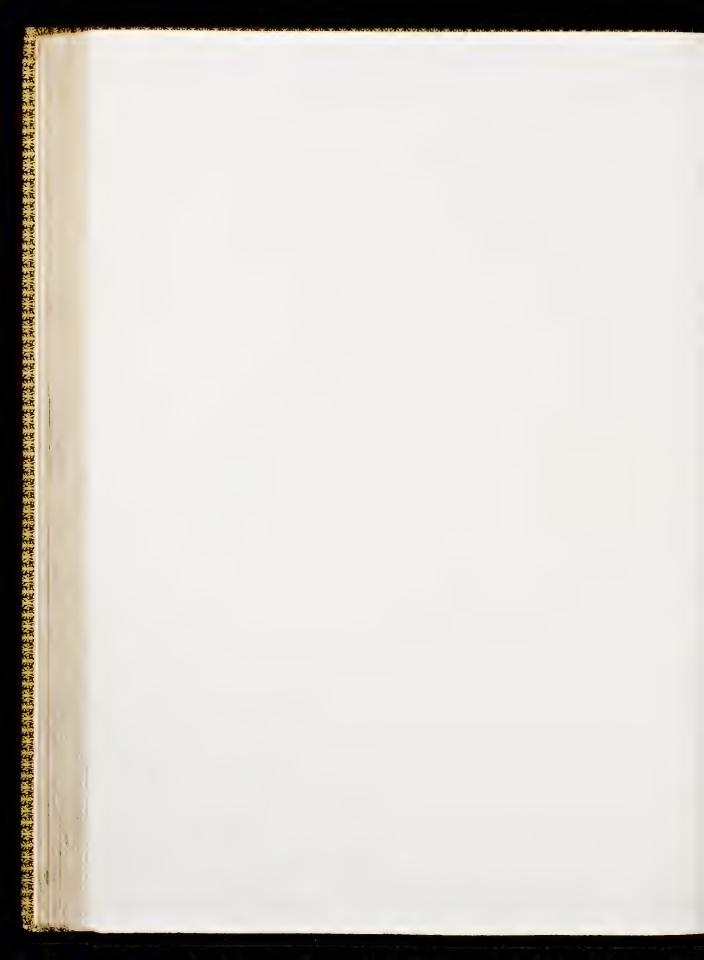
PL. 135. - 160. Toile. H. 1.83 - L. 1.42

Acheté à l'artiste, en 1880. — Salon de 1880, nº 661.

ECHANTILLONNAGE. TOBIE: teint, basané; cheveux, châtain; chemise, blanc à ombres, gris bistré: manteau, violet rabattu, pourpre dans les ombres; cache-nez, gris de cobalt; chapeau, beige lilacé; bouquet, gris olivâtre et ocre. — Ange: teint, hâlé; yeux, gris; cheveux, châtain clair; nimbe, or vert; robe, beige et ocre; col, brun; ceinture, bleu noirâtre. — Terrann Au premier plan: le fond, un frottis d'ocre lègère; plantes, gris de cobalt, vert de gris, gris olivâtre, vert anglais, bistre, terre de Sienne naturelle; fleurs, jaune d'or. — Au deuxième plan: végétaux, vert olivâtre éteint et gris lilas pourpre. — Au troisième: sol, gris crémeux et ocre orangeâtre; végétation, vert de gris très pâle. — Au fond, verts ocreux, verts de gris, outremer verdâtre sombre, vert de gris chaud. — Ciel: horizon, gris lilas pâle; au-dessus, outremer léger; nuages, gris lilacé. — Eau, gris lilacé et vert de gris léger.

La signature en bas, à droite; sa reproduction en demi-grandeur.





### BENJAMIN CONSTANT

#### INTÉRIEUR DE HAREM AU MAROC



ENSEMBLE de ce tableau fait grand effet et le détail abonde en morceaux excellents.

Assailli par la brillante et véridique image d'une irruption de soleil dans la demi-pénombre d'une salle close, l'œil se laisse conquérir sans résistance et, ensuite, il reste longtemps à savourer des aspects pittoresques, aux colorations vives et bigarrées, imités

de très près. Leurs particularités peu familières à l'Européen, amusent l'esprit qui, d'autre part, est ravi par le spectacle savoureux de belles formes soigneusement modelées, de poses très plastiques et d'expressions charmantes, comme celles de la tambourinaire et de la fillette à l'extrême droite.

La peinture recherche et atteint souvent la richesse et l'éclat.

En accord avec la conception du sujet et le sentiment de son interprétation, la clef de l'harmonie est le vert de gris bleu très clair, très impressionnant, de la zone ensoleillée de la porte. Avec son renouvellement par la partie illuminée du balcon et son rappel par une foule de bleus divers, il compose une gamme maîtresse qu'exalte énergiquement une chaîne symétrique de jaunes de cuivre ou d'or, d'ocres franches ou engrisées, naturelles ou orangées. Des garances roses ou orangées, des pourpres, des bruns rouges introduisent de l'animation et de la chaleur, tandis que les noirs roux ou cuivrés des négresses font repoussoir et haussent le ton.

L'exécution est très bonne, ferme et experte, travaillant avec verve et accent une matière épaisse, luisante, accidentée aux lumières.

Au Salon de 1878, le tableau fut très remarqué. Il divisa l'opinion. Fort admirés des uns, ses effets de lumière et de couleur parurent à d'autres excessifs et prétentieux. Certains contestèrent la vérité des types. On ne manqua pas de rapporter son orientalisme à celui de Delacroix et, comme toujours, il se trouva des gens pour humilier le présent en l'écrasant du poids du passé. Cependant l'éloge l'emporta de beaucoup sur la critique; on rendit justice aux qualités pittoresques et picturales de l'œuvre et l'Etat s'en rendit acquéreur (\*).

\* Cf. Castagnary, Salon de 1878, réimprimé dans le recueil de ses Salons, II, p. 337; Paul Mantz, dans La Temps du 17 juillet 1878; Roger Ballu, dans la Gazelle des Beaux-, Irts, 1878, I, p. 178.

— 190. H. 3.30 — L. 5.27

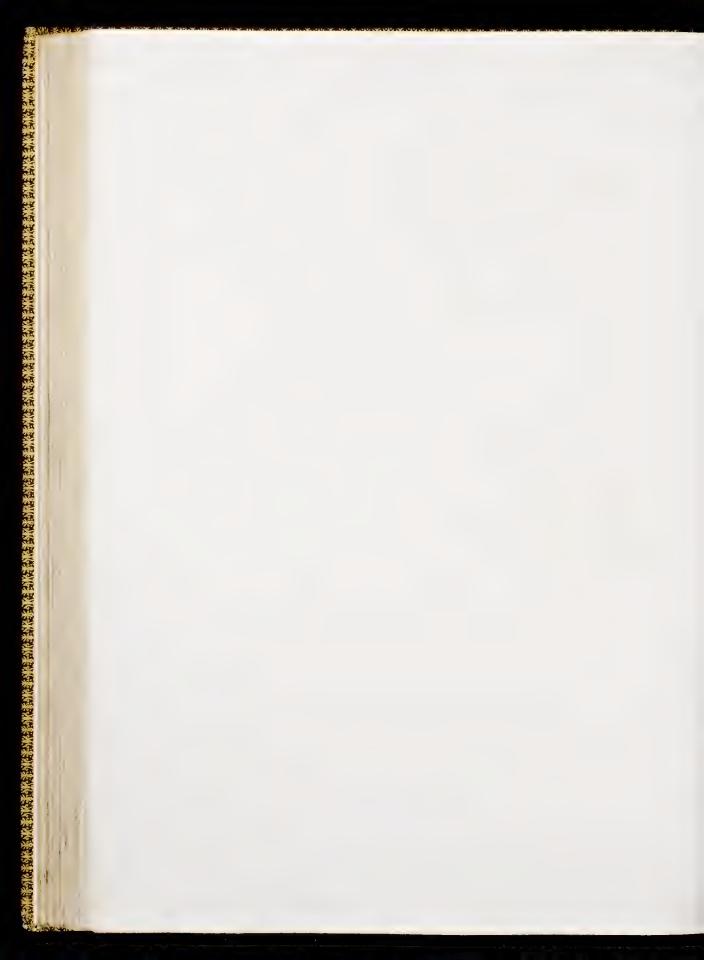
Don de l'Etat, en 1879. — Salon de 1878, nº 557 du catalogue

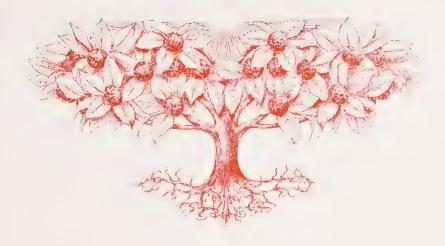
FILLETTE A L'EXTRÈME DROITE, blanc, brun pourpre, or, argent — Negresse turban, jaune de Naples orange; voile, blanc. — Premiere et une, satin blanc, vert emeraude tirant sur le vert de gris ; bandeau, vert Véronese. — Deuxième, garance, orangé, jaune d'or. — Negressi turban et écharpe, jaune de cadmium; draperie, jaune de Naples et vert d'eau; tambourin: le fond, vert émeraude sombre ; le tour, pourpre, vermillon, jaune de cuivre. — Femmes dans l'alcôve. Première A JROITE: voile, laque carminee; robe, émeraude bleuâtre et jaune d'or. — Au MILIEU: corsage, orangé; robe, bei cer satie tres cair combare, er pale et eigent - Negrisse a droite : chemise, blanc satiné ; robe, gradillas rose l'anne pera de tata Ricci, se arpre arade, blanc; tambour, orangé, vert de gris bleudtre, blane - Musiciess, peace, ca. nees ombre d'Hindone : drapera, hilas, cobalt et blane raye de blou noiraire et de rouge — Femme SUR LE BALCON, en la aine d'or l'imle, blanc — Camin, en Elane. 102, ecarlate eteint So etdinale, natte son bre ; an malien, tapis, cobalt eteint, pourpre, ocre orangee, blanc Peateane, car ro, grenade, duttes Brûle parjums, argent Agaa ke, nappe, rayee de bleu vert på e : babouches, gus cremeax a ramages bleas et man quin pourpre. — Mun: natte, ocre sombre et ver, bleu noir : an dessus, crept gris base Glace, brain touge et nacre. Etagère, terre de Sienne, rouge orangeâtre et bleu sombre ; plats, cuivre ; vases, blanc et bleu cru ; plume de paon ; peau de bouc. — Alcôve, pourpre, bistre orangeâtre, bleu sombre. — Porte, vert de gris clair légerement bleuâtre. — Balcon, de meme teinte que la porte — Baie: arc, gris lilacé; encadrement, bleu vert

La signature, pres du bord de la toile, a droite du plat. Sa reproduction la reduit au sixieme.

STRICKUS AMERICAN STRICKLES

# ÉCOLE ITALIENNE





# ÉCOLE ITALIENNE



OMPOSÉE d'une quarantaine de pièces vraiment dignes d'attention, — la moitié de grande valeur, une demidouzaine du plus haut intérêt — la section italienne de la galerie de Lille est, pour un musée provincial de l'Europe du Nord, relativement considérable.

Un classement par écoles assignerait la première place, sous le rapport de l'importance comme sous

celui du nombre, au groupe des œuvres vénitiennes. Etabli selon la division par siècles, il donnerait l'avantage au lot des productions du quinzième.

Les trois époques de l'art vénitien sont rappelées. Pour la première, deux petites peintures, reproduites dans notre recueil, de l'atelier de Giovanni Bellini. Pour la seconde, d'excellents échantillons de la manière de Bonifazio Veronese, de Jacopo Bassano, du Tintoretto, de Paolo Veronese (°. Pour la

À la suite de notre choix, on pourrait encore citer : un *Intérieur de tisseran.d* (nº 607), de l'atelier de lacopo Bassano, dont nous connaissons des répliques, de qualité intérieure, au musée de Cussel (nº 520) et au château de Wurzburg ; un *Couronnement d'éj mes* (nº 606), dont l'effet de clair-obscur très contraste est très impressionnant et qui a la même origine; un *Mariage* (nº 608) qui nous paraît de Francesco Bassano; un *Jesus Jassant les vendeurs du Temple*, signé de Leandro Bassano dont il y a, au musée de Vienne nº 267), une réplique par Francesco Bassano; un *Portrait de sénateur vénitien* (nº 652) par le Tintoretto, un peu superficiel, avec de belles parties de couleur.

troisième, une amusante ébauche de Sebastiano Ricci sur le sujet de la *Cène* (n° 646); une *Assomption* de Piazetta (n° 597), théâtrale, tapageuse, de facture un peu lourde, mais très décorative; une ravissante esquisse de Giovanni Battista Tiepolo; un Antonio Canale remarquable; une gentille petite *Promenade* de Guardi (n° 1136).

La note florentine primitive est donnée deux fois : par une œuvre de l'atelier ou de la suite immédiate de Taddeo Gaddi, une Madone glorieuse avec l'Enfant, entre Saint Pierre et Saint Jean-Baptiste (n° 1119) dans son cadre originel ; par un diminutif de triptyque de la première moitié du XV° siècle (n° 994), dont la composition à deux étages sur fond d'or représente, au centre, la Madone avec l'Enfant et le Calvaire et, sur les volets, les Saints Georges et Christophe, Martin et Julien. Une Madone

adorant l'Enfant, avec Saint Jean auprès de lui (n° 21), s'impose en raison de la vérité expressive des figures enfantines; outre qu'elle decele la main d'Alessio Baldovinetti, elle montre, sur la manche gauche de la Madone, l'initiale du maître, telle que nous la reproduisons ci-contre. Une Sainte Marie l'Egyptienne (n° 667), attribuable à Cosimo Rosselli, a beau-



coup d'accent. Nous consacrons une étude spéciale à deux morceaux considérables, productions l'un d'un artiste dans le sillage d'Andrea del Verrocchio, l'autre de Domenico del Ghirlandaio. Une *Madone avec l'Enfant* (n° 305), très expressive, mais d'une exécution imparfaite, nous paraît issue de l'atelier de Botticelli. Une *Madone avec l'Enfant, en compagnie de Saint Jean et de trois anges* (n° 780) est un tableau gâté par des repeints où se distinguent de beaux restes dans la manière d'Andrea del Sarto.

Un retable à compartiments (n° 989), exposant la Madone allaitant l'Enfant, Saint Pierre, Saint Paul avec religieuse donatrice à ses pieds, Saint Jean-Baptiste et Saint Grégoire et, sur la prédelle, le Christ bénissant et huit apôtres, est un échantillon de l'art siennois, marqué du millésime 1432: il provient de Sienne même où il était faussement attribué à Simone Martini.

Un Saint Antoine de Padoue (n° 988), que nous croyons de Vincenzo Foppa, évoque le souvenir de l'ancienne école lombarde, tandis que la moderne est représentée par une Méditation de Saint Jean (n° 9), exemple caractéristique et de bonne qualité du style de Michelangelo da Caravaggio.

Deux œuvres de Lorenzo Costa, que présente notre recueil, marquent la place de l'école de Ferrare vers la fin du XV° siècle et au début du suivant.

La peinture ombrienne est rappelée par un petit panneau, œuvre d'Eusebio da San Giorgio. L'image qu'il nous montre d'une Madone adorant l'Enfant

(n° 995), n'est qu'un reflet lointain de l'art du Perugin; mais il présente la particularité notable d'une signature sur le galon du manteau de la Madone: nous en donnons un fac-similé ci-contre.

Au compte de l'école romaine du début du XVI<sup>e</sup> siècle figure, publiée dans

notre ouvrage, une production d'un artiste, tout à fait rare au nord des Alpes, Antonatio Romano. Son activité au XVII° siècle est signalée par un spécimen typique de la manière d'Andrea Sacchi que nous examinerons plus loin, et par une *Annonciation* sur marbre de Carlo Maratta (n° 981), intéressante par son mérite et par une ingénieuse utilisation des veines du support.

Un chef-d'œuvre de Bernardo Strozzi et une petite Animalerie (nº 158) par Benedetto Castiglione, vraie et bien colorée, font honneur à l'école

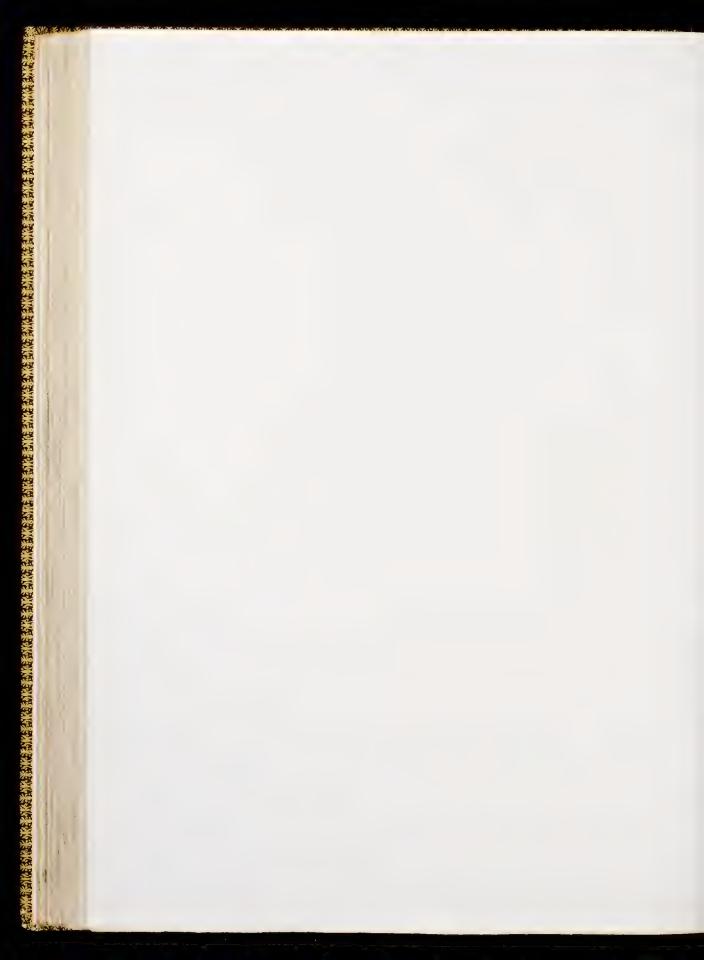
gênoise.

L'école napolitaine revendique un Paysage de Salvator Rosa (n° 665),

pittoresque et décoratif.

Enfin, des spécimens de l'école bolonaise sont constitués par une Sainte Agathe bénie par Saint Pierre (n° 302), attribuable à Pietro Faccini et distinguée par l'exquise expression de la martyre; par un Christ au roseau (n° 637) et par un Saint Sébastien (n° 638), deux œuvres de Guido Reni, la seconde assez remarquable; par un petit Paysage (n° 969) étoffé avec la scène de l'entrée du Christ au Jardin des Oliviers, que recommandent un aspect très agréable et de bonnes parties d'effet, de couleur et d'empâtement.





#### AUTOUR DE GIOVANNI BELLINI

(VERS 1480)

#### SAINT SÉBASTIEN



qui fait l'attrait de cette figure, c'est quelque chose d'un peu étrange dans son aspect et aussi la signification très suggestive de son expression.

Celle-ci, en effet, marque par la raideur du port de la tête et par l'immobilité des traits un mélange impressionnant de dignité hautaine et de fermeté stoïque, tandis que par le contraste de la calme fixité du regard levé et d'un rictus qui découvre les dents,

elle manifeste clairement l'opposition de la foi et de la souffrance, de la "force de l'esprit" et de la "faiblesse de la chair".

Le dessin est précis et il détaille avec soin les cils, les poils de la barbe et les mèches filetées de la chevelure. Exact et fin, le modelé est obtenu au moyen d'une progression, délicatement nuancée aux passages, de gris plombés un peu verdâtres, de gris lilacés et de bruns legers et transparents.

Contenue et même un peu froide, comme il convient d'ailleurs au sujet, l'harmonie a pour base une gamme de jaunes que composent le blanc crémeux un peu engrisé de la peau, le blond pâle des cheveux éclairés, le gris jaunâtre des cordes, l'ocre un peu brunie de la hampe des flèches et du poteau auquel le martyr est attaché. L'impression reçue de cette dominante est renforcée par celle qui nous vient des gris livides des ombres et du vert

noirâtre du fond. La part du rouge est minime, cette couleur étant plutôt rappelée que montrée par un rose pâle sur les lèvres et les joues, par la teinte d'un sang décoloré, et par de vagues rougeoiements dans les creux de la chevelure et sur la barbe.

La matière est dense et nette; la facture est très appliquée et, dans les regions ombrées de la chair, elle procède par minces hachures.

Classée par le catalogue aux anonymes vénitiens, cette peinture est entrée au musée comme étant de Mantegna. Son style interdit cette attribution dont l'erreur est cependant atténuée par le fait que le port de la tête, le dessin des yeux et la direction du regard font penser à quelques-uns des parti-pris du maître padouan.

C'est d'ailleurs à la période mantegnesque de l'art de Giovanni Bellini que nous rapportons notre tableau. Si, par exemple, on le confronte avec la *Pieta* de cet artiste, conservée à Milan au musée de Brera (n° 214), on reconnaît de part et d'autre le même genre de type pour la tête comme pour le corps, avec des détails très signalétiques, comme un traitement tout pareil des cheveux, de la barbe et de l'aisselle; le même principe de modelé et la même coloration des demi-teintes et des ombres; enfin, le même travail par fines hachures. Ajoutons que les yeux de notre martyr paraissent calqués sur ceux de Saint Jean dans cette scène.

En somme, nous voyons dans notre peinture l'œuvre d'un compagnon de Bellini ou d'un homme dominé par son exemple, et nous situons sa production vers la fin de la huitième décade du XVe siècle.

Pt 153 — 1092. Pm. H. 0.33 — L. 0.27

V. Late en 18 5

1 con tonnage Yeux, gris vert; ehereux, blond doré; filetes jaune d'or clair aux lumières; bistre fauve dans les creux; barbe, châtain clair un peu roux; joues et lèvres, rose pâle. Nimbe, jaune 3 r.— Cordes, gris jaunâtre.— Fleches et poteau, ocre brunâtre.— Fond, vert noirâtre.

# AUTOUR D'ANDREA DEL VERROCCHIO

(VERS 1490)

#### MADONE AVEC L'ENFANT



ous sommes, dès l'abord, vivement affectés par l'air réfléchi et mélancolique, par la distinction un peu froide et par la gravité presque hiératique qui distinguent l'expression de la Madone et font le cachet de ce tableau.

Cependant nous ne tardons pas à apprécier celui-ci en tant qu'image de réalités formelles ou expressives.

Que les figures soient des portraits, c'est ce que révèle le galbe si particulier du visage de la Vierge avec le contraste de la largeur de son crâne et du brusque amincissement de sa mâchoire; c'est ce que manifeste encore plus clairement, la remarquable laideur de Jésus. Nombreuses sont les preuves de la conscience et de l'habileté de l'imitation : c'est l'apparence — bien caractéristique de l'âge — de ce corps ballonné et de ces membres potelés de petit enfant; c'est encore la fermeté et la délicatesse d'un modelé qui distingue soigneusement ses degrés et multiplie les nuances de crème ivoirine, de gris jaunâtre, verdâtre, bistré, au moyen desquelles il cherche l'illusion du relief; c'est aussi la transparence des ombres et le raffinement d'une notation des clartés qui s'y reflètent; c'est, enfin, la vérité

significative de l'attitude et du geste, évidente par exemple dans le fléchissement des jambes encore faibles de Jésus.

Néanmoins ce réalisme comporte de la beauté. La mise en place est heureuse et l'arabesque agréable; les étoffes sont drapées avec goût et avec une certaine largeur et il y a de l'élégance dans la posture de la Madone ainsi que dans le mouvement de ses mains.

Le coloris est riche, assez monté, presque dur. Son harmonie allie en proportion à peu près égale deux gammes, l'une de jaunes - crème, citron très chaud et or - l'autre de garance cramoisie; elles sont fortement contrastées, celle-ci par une sorte de vert malachite sombre, celle-là par un gris de fer Illacé qui constituent, le second surtout, des traits tout à fait signalétiques d'identité.

La peinture est de très belle qualité. Très sûre, très franche, l'exécution montre sur les parties de chair une préciosité de miniaturiste et elle ombre à l'aide de stries très fines. On dirait presque un haut relief en une matière dense, soigneusement ciselée; en vérité, cela trahit une main de statuaire.

Cet auteur, l'étiquette avec laquelle l'œuvre est entrée au musée et qu'elle a conservée, le nomme Amico di Sandro Botticelli. Or, à tous égards, elle diffère des tableaux que M. Berenson attribue à ce peintre hypothétique ... Celui-ci affectionnait d'autres types que les nôtres; au bord des paupières il effrangeait de longs cils, tandis que notre artiste les supprimait, il modelait la chair avec bien moins de finesse et à l'aide de teintes différentes (gris bistré

et bistre); il plissait menu des étoffes raides et les nôtres sont relativement souples et plutôt amples; il avait bien plus que notre anonyme le sentiment du beau et bien moins que lui celui de la couleur.

C'est dans une autre direction qu'il faut chercher les origines de notre Madone.

Et d'abord elle possède une sœur aînée, conservée dans la Pinacothèque de Turin où elle est cataloguée « Maniera di Botticelli » (n° 109). C'est le même sujet: les figures de la Vierge et de l'Enfant sont semblables aux nôtres sous tous les rapports, notamment sous celui du coloris qui montre le gris de fer lilacé que nous avons signalé plus haut comme très caractéristique de notre morceau.

Galon 1. , 12.10 gauche de la Madone.

<sup>\*</sup> C. The Stelland Creation of Iterra, Int. Premiere serie, Londres, 170 a.p. poet suivantes. Notes to your a arread to d. Prodividuality and stephy que M. Be enson pretend restaurer; mais in us faisi las des reserves sur Pettineut in ga'il fait de ce tautes ceuvres a ce pentite

Toutefois la maîtrise est moindre, la note plus sourde; un trait cerne les contours (\* .

Une parenté au second degré unit encore notre tableau à une variation sur le même thème qu'on voit à Milan dans la galerie Poldi Pezzoli (n° 581). De part et d'autre, c'est, pour la Vierge, un même type et une expression identique; pour l'Enfant, un même port de tête, un même dessin de la bouche, de l'oreille et des yeux—ceux-ci animés d'un même regard—pour l'une et l'autre, un même genre de modelé, avec un même parti-pris de détacher le relief de la mâchoire à l'aide du contraste d'un reflet sur le tournant de celle-ci et d'une ombre forte sur le cou; enfin, une palette toute voisine, mais un peu plus chaude.

Notre composition n'est pas moins étroitement alliée à une similaire, de date plus récente, qu'expose l'Institut Städel à Francfort-sur-le-Mein (n° 9). Si, sur celle-ci, la tête de Jésus est tout autre, en revanche la Vierge ressemble à ce point à la nôtre qu'on superposerait leurs visages; en outre, une même physionomie, une manière semblable d'indiquer le relief de la chair et une tournure générale pareille.

Enfin, notre peinture rappelle, mais de plus loin, une *Madone avec l'Enfant* au musée de Berlin (n° 108).

Ces trois derniers témoins sont catalogués, les deux premiers « Ecole de Verrochio », le troisième « atelier de Verrochio (\*\* ».

Evidemment, toutes ces œuvres, la nôtre comprise, éditent avec des variantes d'arrangement et de facture — sans doute consécutives à des différences d'âge — une même conception dont les caractères essentiels sont

la station debout de l'Enfant, la gravité mélancolique de la Madone, l'ovale particulier de son masque, le dessin très typique de ses yeux, de son nez et de sa bouche; la clarté du coloris, enfin l'apparence sculpturale des figures.



Galon à l'encolure de la robe de la Madone.

Il n'est pas moins certain que toutes procèdent d'une même formule, inventée par Andrea del Verrocchio et popularisée par sa *Madone de l'Hôpital de Santa Maria Nuova*, maintenant au Musée national à Florence. La réplique de ce bas-relief que conserve la même galerie et que

<sup>.\*</sup> Une particularité curieuse de ce tableau est l'aspect de son paysage, avec des maisons à la mode germanique, dont quelque gravure transalpine aura fourni le modèle.

<sup>(\*\*)</sup> Cf. W. Bode, Bildwerke des Indrea del Verrocchio (II), dans le Jarhbuch der König. Preussischen Kunstsammlungen pour 1882, III, p. 235 et dans le Repertorium für Kunstwissenschaft 1899, XXII, p. 391.

La thèse de M. Bode a été contredite, sans succès à notre avis, par Lermolieff, (Morelli) dans ses Kunstkritische Studien, Werke italienischer Meister in der Gallerie von Berlin, p. 33, 35. Cf. encore Mackowsky, Verrocchio, Bielefeld, 1901; Raymond, Verrocchio, Paris 1906.

distingue l'expression attristée de la Vierge, fait pendant, dans l'ordre statuaire, aux variations picturales que nous venons de passer en revue. Ajoutons que la grosseur de la tête de notre Jésus rappelle une proportion chère à Verrocchio et que son aspect fait penser à l'Enfant au Dauphin dans la cour du Palais de la Seigneurie à Florence et à l'Enfant sur les genoux de la Madone entre Saint Jean-Baptiste et Saint Zénon, dans le dôme de Pistoïa.

D'autre part, la tournure de notre tableau et le costume de la Vierge nous confinent dans le XVe siècle. Aussi concluons-nous à l'attribution de notre pièce à un sculpteur-peintre, autour de Verrocchio, issu de son atelier ou fortement impressionné par lui, possédant d'ailleurs une personnalité, et qui l'aura exécutée vers 1490. Quant à proposer un nom, nous nous en avouons incapable. Aucun de ceux auxquels correspond la réalité d'un style authentique, ne convient : celui de Francesco Botticini qu'on a récemment mis en avant n'a été introduit dans le débat que par une hypothèse toute gratuite. Nous estimons que ce serait en risquer une aussi critiquable que de formuler une désignation plus précise que la nôtre.

Pr 145 — 1207. Detrempe — P.n. H. o 80 — L. o 49

Achete a C logne, en 15,04, a la vente Bourgeois [nº 11]

1 Verce yeur, gris eleute Robe, garance cramoisie, rose aux clairs, jaunissant aux grandes lumier se centure. I Manteau, bleu vert malachite chaud; galon, noir rehaussé d'or : dant uve, chrome tres circul, presque du ja me indien, a ombres orange brunâtre. Linge, à ombres gris llace et gris verdâtre — la fint i veux, gris; hereux, blond cendré. Echarpe, gris de fer lilacé pâle, blanchissant aux grands clairs — Parant i, gris cremeux — Fond: à gauche, gris de fer, lilas sombre et brun noir : a droite, gris a peine hacé et hilas sali

La peinture est dans son cadre originel que reproduit notre cul-de-lampe



# DOMENICO DEL GHIRLANDAIO

#### MADONE A L'ÉGLANTINE



E très grand et très légitime succès de ce charmant tableau tient pour une part à peu près égale à l'expression des personnages et à la beauté de la peinture.

La première et, sans doute aussi la plus forte de nos impressions, est excitée par l'individualité très accusée de la Madone et par le contraste piquant de son apparence très humaine et très jeune avec la

dignité supra-terrestre de son rôle. Viennent ensuite celles que nous recevons de la gentillesse affectueuse de l'Enfant et de la gracieuse vérité de son attitude. En même temps, nous cédons à la séduction d'élégances comme celles que constituent le geste de Marie relevant un pan de son manteau, le mouvement de ses mains et les inflexions de ses doigts, et nous sommes conquis par l'aspect pittoresque et par le délicat symbolisme de ce motif d'un vase fleuri d'églantines au premier plan.

Nous ne sommes pas moins sensibles à l'attrait du coloris. Riche en rouges superbes, très montée du fait d'un bariolage éclatant d'orangé, d'écarlate, de vert grave, de blanc et de noir qui s'affiche hardiment sur la zone inférieure du tableau, l'harmonie tire une bonne partie de son effet — et aussi de son originalité — de l'extrème importance du rôle qu'elle a réservé au blanc. Répandu sur toute l'étendue de la composition, celui-ci n'est pas seulement la cause d'une illumination qui hausse la teinte des colorations et affecte

vivement la rétine; par suite de la disposition de l'écharpe il développe autour des personnages une sorte de chaîne qui se noue au bouquet de fleurs, clef de la polychromie comme de la composition.

Cependant c'est au bleu que ressortit la gamme dominante, amorcée par l'outremer cendré du manteau de la Madone. Mais, outre qu'elle se borne à des nuances agréables, elle se trouve balancée par l'actif rayonnement d'une forte proportion de jaune introduite par le teint doré des chairs, par le blond franc des chevelures, par l'orangé de la ceinture, par l'or vif des passementeries et l'or pâle des étamines des fleurs.

Nous ne manquons pas non plus d'apprécier l'excellence de la matière et la perfection d'un métier expert et raffiné, dont la préciosité exempte de sécheresse est particulièrement remarquable dans le travail en hachures des parties ombrées du modelé.

Celui-ci est sommaire mais juste, d'une infinie délicatesse dans les passages de ses demi-teintes faites d'un gris verdâtre très signalétique et de ses ombres légèrement bistrées.

Notre *Madone* est un échantillon de première qualité de l'art de Domenico de Ghirlandaio, des traits caractéristiques duquel elle est comme constellée. Ce sont éléments d'une définition de la manière du maître que le teint chaud, doré des chairs de nos figures, la coloration verdâtre de leurs demi-teintes, le dessin des paupières inférieures de notre Vierge \*), celui de sa bouche et surtout celui de ses mains, ce dernier si distinctif qu'il équivaut à une signature \*\*; c'en est d'autres que le type de l'Enfant, la forme de ses extrémités et l'arrangement de ses jambes, l'une plus élevée que l'autre \*\*\*); et encore l'aspect du paysage et les petits nuages liserés de blanc \*\*\*\*), et aussi l'évidence d'une tache blanche en premier plan \*\*\*\*\*.

A la vérité, trois différences séparent notre tableau de la moyenne des œuvres de Domenico Ghirlandaio: les traits de sa Vierge sont exceptionnels; son coloris est moins haut et son exécution plus appliquée que d'ordinaire.

<sup>\*</sup> Ct., par exemple, la Vierge de l'. Idoration des Bergers (1485), dans la Galerie antique et moderne à  $1.16 \times 10^{10} \, \mathrm{M}_\odot$ 

<sup>&</sup>quot;C. I tau't gauche de Sonte Flisabeth et celle de Marie Cleophas dans la l'estation (1977) au Fouvre des Moges (1488) de l'egles de l'irrocette a Florence; cle de la Mede (1688) de l'egles (1788) de l'egles (17

<sup>&</sup>quot; Of TE, fait de Liberation des Bergers et de la Madone de la Galerie anciet ne et moderi e le Florence; le la Calerie no o de Modone o de Madone de la Madone de la Madone de la Madone de la Calerie (la Nadone de la Madone de la Nadone de la Nadone de la Calerie (la Nadone de la Nadone de la Nadone de la Nadone de la Calerie (la Nadone de la Nadone de la Nadone de la Calerie (la Nadone de la Nadone de la Calerie (la Nadone de la Nadone de la Calerie (la Nadone de la Nadone de la Calerie (la Nadone de la Nadone de la Nadone de la Calerie (la Nadone de la Nadone de

C. La T(a),  $\alpha$ , T(t) if de la Galerie and present define these positivals posses a ferrer;  $\Gamma$ , the ration derived as La narms collection of experiments. And are electronic axis Originally as  $\Gamma$  Originally as  $\Gamma$  and  $\Gamma$ 

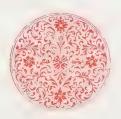
Mais, outre que, toutes ces peintures étant de grandes compositions tandis que la nôtre est un petit tableau de chevalet, la comparaison ne saurait être absolue, il existe au moins une production de l'artiste, — justement de dimensions relativement restreintes — à laquelle notre pièce est à tous égards identique. C'est, aux Uffizi, un "tondo", marqué du millésime 1487, qui représente l'Adoration des Mages (n° 1295). Sa Madone, sosie de la nôtre, habillée des mêmes couleurs, jouant de ses mains de la même façon, tient un Enfant jumeau du nôtre; son harmonie répète exactement la nôtre, assignant à la blancheur crue d'une pierre et d'un sac le rôle de nos églantines; enfin, son faire est tout pareil.

Pour ces raisons nous maintenons l'attribution à Domenico del Ghirlandaio que propose le catalogue du musée, et nous en situons la production vers 1487.

PL. 146. — 337. Détrempe sur panneau de pin. H. 0.60 — L. 0.33.

Acheté en 1874.

ECHANTILLONNAGE. VIERGE: yeux, bleu sombre; cheveux, blond chaud tirant sur le châtain, filetés or pâle; nimbe, or. Robe, garance cramoisie, carminée dans les clairs; galon, or; ceinture, ocre orangec. Manteau, outremer clair un peu cendré; galon, or. Voile, blanc. — Enfant: yeux, bleu sombre; cheveux, blond or pâle; nimbe, or (la croix, écarlate). — Tapis: la plus grande partie, écarlate; la bande du milieu, orangeâtre; ensuite, bandes, terre verte; rayures, blanc et noir. — Verre, azur pâle, les lumières, blanches. — Fleurs, blanc crémeux; étamines, or pâle; feuilles, vert bleuâtre. — Paysage: premier plan, vert roux chaud; plans moyens, jaunâtre roussi; lointain, gris bleu. Architecture, blanc, gris, bistre léger. — Ciel, azur chaud, au zénith; nuées blanc.





# ANTONATIO ROMANO

#### MADONE ET SAINT JEAN ADORANT L'ENFANT

IEN que sa peinture soit fatiguée, cette œuvre a beaucoup de cachet et réunit plusieurs éléments d'intérêt.

Impressionnés par la gravité de la Madone et par la touchante ferveur qu'elle partage avec Saint Jean, séduits par la finesse de ses traits, par l'élégance de sa pose et de son geste et par la distinction de sa tournure; charmés par la grâce naïve du petit Précur-

seur; amusés par la gaucherie charmante de son adoration à laquelle répond celle de la bénédiction de Jésus, nous prenons encore plaisir à observer la délicatesse du modelé que déterminent de menues hachures d'un gris verdissant aux demi-teintes et à peine bruni aux ombres.

Le coloris est chaud. Dominé par un jeu de bleus et de jaunes qu'amorcent l'outremer sombre du manteau de la Vierge et l'or fauve du fond, il est animé par un vif contraste, deux fois répété, de garance carminée et de vert émeraude.

Nous pouvons préciser la vague désignation « Ecole italienne du XV siècle » dont s'est contenté le catalogue de la galerie. L'inspiration, les types, le dessin, la palette et la facture de notre tableau caractérisent la manière d'Antonatio Romano dans sa période de maturité. Ainsi, notre pièce est étroitement apparentée à une Madone avec l'Enfant trônant entre Saint Paul et

Saint François d'Assise, œuvre signée et datée 1488, qu'expose le Musée national à Rome (n° 2371); à l'Annonciation, commémorative de la fondation de la confrérie de l'Annunziata, qui décore le maître-autel de la quatrième chapelle à droite dans l'église romaine de Santa Maria sopra Minerva; à la Vierge bonorée par les auditeurs de Rote, visible au Vatican dans une antichambre des appartements ponti-

ficaux ; notre Enfant est identique à celui qu'on voit en compagnie de la Madone dans la galerie Lindenau, à Altenburg ...



Aussi bien, l'artiste a-t-il pris soin d'authentiquer sa production par l'apposition de deux signatures et du millésime 1515. En effet, sur le galon de la manche

gauche de la Vierge, on lit à première vue torno et, sur celui qui orne l'encolure de la robe, xv.rno.

\* Ct. Schmarsow, dans la Gazette des Beaux-Arts, 1897, p. 193.

Pl. 153. — 992. Détrempe sous vernis, sur panneau de pin. H. 0.49 — L. 0.34. Acheté en 1878.

1 PENTILLONNAGE VIERGE: yeux, gris; chereux, blond roux. Bonnet, vert cendré; voile, blanc diaphane. Robe, garance carminée; galon, et Manteau, outremer sombre doublé de vert émeraude; garres, or — lists veux, bruns, chereux, blend roux. — Saint Jean: yeux, bruns; chereux, châtain. L'étement, t is n'etune: ceinture, iaune indien. — Paraper, blanc creineux; la gorge, gris verdâtre. — Coussins: sons l'Enfant, garance carminée: l'autre, vert émeraude; ganse, or. — Fond, or; nimbes, gaufrés, avec guirlande de marguer, les.

Le cadre fait corps avec la pièce

Au revers du panneau, l'écusson que reproduit notre cul-de-lampe.



# LORENZO COSTA

#### PORTRAIT D'UNE JEUNE INCONNUE



EMARQUABLE portrait, d'aspect très individuel et de présentation fort agréable.

L'expression est vive et signalétique. Elle résulte de la tournure piquante de la pose, du dessin très particularisé de la bouche et surtout du regard tranquille et scrutateur à la fois de beaux yeux imités avec autant de succès que de conscience.

Le dessin est précis et savant : très soigné, le modelé détaille finement le relief au moyen de nuances légères et transparentes d'un gris verdâtre qui bleuit au front et au nez, tire vers le bistre aux grandes ombres et met en valeur l'incarnat assez vif des joues et des lèvres.

Contenue, mais nourrie, l'harmonie associe des jaunes et des rouges, exaltés par le contraste d'une forte proportion de vert chaud.

La peinture est ferme et franche; sur les chairs, elle marque de la préciosité, de la souplesse et, sur leurs parties ombrées, elle procède par hachures menues et délicates.

L'attribution à Lorenzo Costa, proposée par le catalogue, est exacte. Toutefois, il convient de la préciser par l'indication de celle des manières de l'artiste à laquelle notre tableau ressortit et qui est la première, encore sous l'influence de Tura et de Cossa. Notre portrait nous paraît, sinon contem-

porain, du moins postérieur de peu d'années aux effigies de Giovanni II Bentivoglio et de sa famille que Costa peignit en 1488 sur un mur de leur chapelle dans l'église de San Giacomo Maggiore à Bologne; de part et d'autre, c'est un même traitement des étoffes, une même tonalité et un même style. L'œuvre est également très proche d'une Adoration des Mages, exécutée en 1499, que conserve la Pinacothèque de Brera à Milan (n° 429). Enfin, elle partage avec une superbe image d'Inconnu, signée « Laurentius Costa » qu'on voit au Palais Pitti (n° 376), des caractéristiques essentielles, telles que le port de la tête et l'expression du regard, la progression et la couleur des teintes génératrices du relief, le parti–pris de ménager une zone claire entre la frontiere de la paupière supérieure et l'ombre sous l'arcade sourcilière.

Pt. 147. — 197. Panneau as p.m. H. o.41 — L. o.31.

Achete en 1861

I stand Yena, Linns: cherena, El nd fauve: les isolés, jaune d'or. Résille, or. Corsage, tat measure. A: sur le derart bande resticale, vert mousse sombre: manches, damas or et brun tauve: chere e, band. L. haye, his n — Fosti, vert notatie.

#### LORENZO COSTA

# MADONE ADORANT L'ENFANT AVEC SAINTE CÉCILE AUPRÈS D'ELLE



EUVRE d'un coloriste, amateur de la teinte riche et du ton chaud.

L'harmonie est dominée par du rouge: choisi dans la série des vermillons écarlates ou orangés; soutenu par des roux et des ocres brûlées, accompagné par des lilas pourpres et par des violets graves, il est encore exalté par le contraste de

beaucoup de vert franc et de bleu verdissant. Çà et là, une tache de blanc contribue à monter le coloris en même temps qu'elle le corse d'une note piquante.

Le métier est approprié: une brosse ferme a étalé avec ampleur une matière très nourrie.

Tout ce qui ne répond pas à cette préoccupation essentiellement picturale est subordonné, presque négligé. Le dessin est un peu mou, le modelé sommaire, l'expression vague et le mouvement rare. Cependant il ne manque rien d'essentiel: les gradations du relief sont finement nuancées; l'attitude de l'Enfant est naturelle; le paysage est traité avec goût et vérité. L'ensemble est marqué d'un cachet de dignité grave qui convient au sujet et, à défaut de beauté, les figures ont de la grâce et de la distinction.

Avec raison le catalogue donne cette peinture à LORENZO COSTA. Elle offre un spécimen typique de la phase ombrienne du développement du maître, sans doute contemporain de la première décade du XVI° siècle. A tous égards notre composition ressemble à une Vierge avec l'Enfant bonorés par des Anges (1505) que conserve la National Gallery à Londres (n° 629): des deux côtés ce sont les mêmes personnages, la même couleur pour le costume de Marie et pour le drap d'honneur, le même aspect du paysage. Elle est également sœur d'une Sainte Famille dans la galerie d'Oldenburg 3) et d'une autre, au musée de Lyon (n° 24).

Aussi bien notre pièce fourmille-t-elle de traits caractéristiques du style, d'ailleurs assez monotone de Costa. Ainsi, le port de tête et le regard de Sainte Cecile reeditent ceux de Saint Sébastien de la Madone avec l'Enfant entre des Saints (1491), du Saint Dominique compagnon du Saint Petronio (1502), d'un cardinal de la Conversion de Valérien (1506) qu'on voit à Bologne, les deux premiers dans la Pinacothèque (nº 392 et 65), la troisième dans l'Oratorio di Santa Cecilia. Sans parler des œuvres que nous avons citées tout d'abord, les visages de notre Vierge et de notre Enfant sont répétés par les figures correspondantes de la Madone avec des Saints (1497), du Couronnement de la Vierge — l'une et l'autre dans l'église de San Giovanni in Monte à Bologne; de la Madone avec des Saints (1492) dans la chapelle Bacciochi à San Petronio dans la même cité, etc.

La présence de Sainte Cécile, objet d'un culte spécial à Bologne (\*), est une présomption en faveur de l'hypothèse de l'exécution de notre tableau dans cette ville. C'en est une autre que l'aspect du paysage qui correspond exactement à la vue qu'on a de la cité, de sa plaine et de l'Apennin, de la rive gauche du Reno, vers la station de Borgo Panicale. Toutefois, il convient de tenir compte de l'apparence qu'a cette figure d'ètre le portrait d'une donatrice avec les attributs de sa patronne. D'autant plus que nous reconnaissons notre personnage dans une autre œuvre de Costa exposée au Louvre, la Cour d'Isabelle d'Este, duchesse de Mantoue (1261): assise à terre, vêtue à la même mode, pressant un agneau contre sa poitrine, elle symbolise l'Innocence ...

Notons qu'à Lille comme à Paris, il y a suggestion de l'idée de pureté morale, car Sainte Cécile évoque le souvenir d'un mariage blanc et le cartel qu'elle expose met en vedette le vœu d'une vie immaculée ...

C' l'Oratoire qui lui est consacré à côté de l'église de San Giacomo Maggiore; la commande, pour une cl., alle sous son vocable à l'eglise de San Giovanni in Monte, de la célèbre composition de Raphaèl, maintenant du s-la Pinac the par en commande de l'acceptance de la célèbre composition de Raphaèl, maintenant du s-la Pinac the par en commande de l'acceptance de l'acceptance de la célèbre composition de Raphaèl, maintenant du s-la Pinac the par en commande de la célèbre composition de Raphaèl, maintenant du s-la Pinac the par en commande de l'acceptance de la célèbre composition de Raphaèl, maintenant du s-la Pinac the par en commande de l'acceptance de l'acceptance de l'acceptance de l'acceptance de la célèbre composition de Raphaèl, maintenant du s-la Pinac the par en commande de la célèbre composition de Raphaèl, maintenant du s-la Pinac the par en commande de la célèbre composition de Raphaèl, maintenant du s-la Pinac the par en commande de la célèbre composition de Raphaèl, maintenant du s-la Pinac the par en commande de la célèbre composition de Raphaèl, maintenant du s-la Pinac the par en commande de la célèbre composition de Raphaèl, maintenant de la célèbre composition de Raphaèl, maintenant de la célèbre composition de Raphaèl, maintenant de la célèbre composition de la célèbre de la célèbre composition de la cé

<sup>🐣</sup> S. A. M. Gruyer, l'Art Jerrarais, H. p. 214-15, le tableau du Louvre daterait de 1516-1520.

<sup>1.</sup> texte complet est: « Fiat cor meum immaculatum in justificationibus tuis, ut non confundar ». Il est emprunte au Psaume CXVIII. 80

Quant aux rapports que les types, le geste de Marie, le paysage, manifestent entre le style de notre tableau et celui de plusieurs productions de Francia (\*), ils sont communs à mainte œuvre de Costa datant de l'époque où les deux artistes s'influençaient mutuellement.

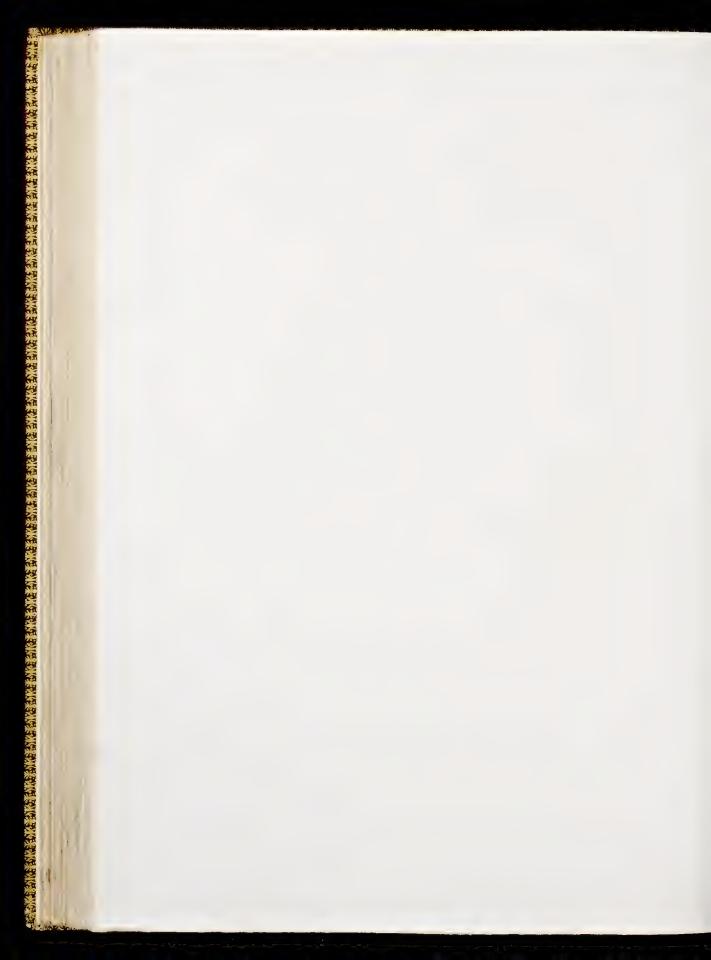
, Telles, par exemple, dans la Pinacothèque de Bologne la Vierge-avec l'Enfant et des Saints (1494), une autre composition sur le même thème, une Adoration de l'Enfant ( $n^{co}$  78, 81, 372).

PL. 147. — 198. Pin. H. 0.76. — L. 0.54.

Acheté en 1887.

ECHANTILLONNAGE. VIERGE: yeux, gris bruns; cheveux, châtain roux. Robe, écarlate chaud; chemise, blanche; manteau, vert tirant vers le bleu, assez chaud, à ombres noirâtres; ceinture orangée; voile, gris lilacé. — Enfant: cheveux, châtain clair; yeux, gris brun. Coussin, lilas pourpre, orangé aux lumières; taie, blanc; lacet, noir; gland, noir, les franges, vermillon orangé. — Sante Cécile, yeux, gris brun; cheveux, châtain roux; résille, gris jaunâtre; ruban, noir. Robe, violet sombre; intérieur des manches, blanc; galon à l'encolure formant bretelles et nœud, noir; chemise, blanche. Palme, verte. Cartel, blanc, bordé, or; ruban d'attache, écarlate. — Drap d'honneur, vert anglais clair; bordure, écarlate. — Parapet, gris jaunâtre de pierre. — Orgue, gris de métal blanc. — Paysage. Premier plan: terrain, ocre sombre roussâtre; arbres, vert bruni et ocre de feuille morte. — Plans moyens, idem. — Lointains, bleu verdissant pâle. — Ciel, azur verdissant pâle; horizon, crème orangée





# ATELIER DE GIOVANNI BELLINI

AU DÉBUT DU XVI<sup>®</sup> SIÈCLE FRANCESCO BISSOLO?

# PORTRAIT D'UNE DAME AVEC LES ATTRIBUTS DE MARIE-MADELEINE



OMME premier élément du charme singulier que possède cette figure, il faut compter le contraste, sensible dès l'abord, de son apparente prétention à une signification religieuse et de l'évidence de son caractère d'effigie très individuelle.

C'en est un autre que l'accent imprimé à la physionomie par une expression très accusée de froide

assurance et de dignité hautaine.

L'effet tient encore à la qualité de l'image formelle, très finement modelée au moyen de gris légèrement bistrés ; à la beauté, à la distinction, à l'originalité d'un coloris dont l'harmonie discrète et délicate joue magistralement de verts émeraude opposés à des roses pâles, à des rubis décolorés, à des blonds roux, à des pourpres éteints. Il résulte aussi de l'excellence d'une matière qui, par endroits, donne l'illusion d'un ivoire teinté, et de l'experte préciosité d'un métier qui, dans les parties de chair, rivalise avec celui d'un miniaturiste.

Il est possible d'apporter à la détermination du berceau de cette œuvre plus de précision que le catalogue du musée, qui se borne à le situer à Venise.

Sa tournure générale, la présentation de la tête, le regard, la finesse de la technique, l'apparence un peu ivoirine de la peau caractérisent autant qu'elle — question de qualité à part — toute une série de productions de Giovanni Bellini. En outre, il faut bien tenir compte, en la considérant comme une marque de fabrique , de la signature du maître qu'elle porte intimement liée à sa substance.

D'autant plus qu'un indice pareil timbre, dans des conditions identiques, une peinture évidemment de la même main, quoique inférieure, un *Portrait d'homme* de la galerie du Capitole, à Rome, catalogué à tort « Giovanni Bellini par lui-même». La communauté d'origine est frappante, décélée par une même mise en place, un même système de modelé, un même rendu de la pupille, un même traitement de la chevelure, une même raideur des étoffes. Un air de famille unit également notre effigie à celle d'une *Jeune femme*, exposée dans la National Gallery à Londres (n° 631), avec attribution à Francesco Bissolo.

C'est justement à cet artiste que nous font penser certaines particularités signalétiques de notre pièce, telles que l'aspect ivoirin de la chair, la décoloration des lèvres, la fermeté empesée des tissus. Toutefois, nous ne proposons son nom qu'à titre d'hypothèse, réservant notre affirmation pour la désignation plus générale: Atelier de Giovanni Bellini au début du XVI° siècle.

\* Surject intent Berenson, The Study and Consession of Hastin Art. L. p. 123.

48 - 1126. Pin. H. 0.41 - L. 0.38

Acnete en 1895

Yeux, gris; lèvres, extrèmement pâles; peau, rosée; cheveux, blond roux venitien. Chemise, blanche, à ombres gris lilacé léger. Robe, vert ameraude jaunissant aux clairs, tournant au vert anglais dans combres; ranuages, vert d'eau, vert sombre, blanc un peu crémeux Cemture, carreaux alternativement jaune d'or éteint et pourpre décolore. Coiffure, gris de lin rayé d'or pâle. Pendants d'oreilles, perles; collier, perles; rubis, émeraude; pendeloque, émeraudes et perles.

— Vase, pourpre brunâtre; les cercles, or. — Parapet, gris brun.

La signature à gauche, sur le parapet

G.BELLINVS .

#### BONIFAZIO DE PITATI

VERONESE

# MOÏSE FOULANT AUX PIEDS LA COURONNE DE PHARAON



EXÉCUTION un peu lourde, surtout dans les parties de chair que modèlent sommairement des ombres brunes sans transparence, ce tableau laisse encore à désirer sous le rapport de la composition qui est naïve et sous celui de l'expression qui, pour certaines figures, ne réalise évidemment pas la conception de l'artiste.

Cependant ces défauts se trouvent compensés par la vérité significative de l'attitude et du geste du Pharaon et de son conseiller, par la noblesse du visage du souverain, par la grâce délicieusement mutine de Moïse, comme aussi par l'effet naturel et impressionnant d'un coucher de soleil dans un ciel nuageux et par la sûreté et la fermeté de la touche.

Bon ou médiocre, tout est du reste éclipsé par le resplendissement d'une couleur magnifique qui, par endroits, brille comme une pâte de pierreries; d'autant mieux qu'elle est liée à une matière compacte et épaisse exhaussée en relief aux images d'ornements.

Chaude, riche, bigarrée, l'harmonie groupe en un bouquet merveilleux, où ils se font mutuellement valoir, d'admirables échantillons de rouge, de jaune, de lilas, de violet, de vert.

Elle a pour clef l'éclat extraordinaire d'un cramoisi grave, lumineux et

velouté, que la tunique de l'homme au turban affiche sur une étendue équivalant presqu'au dixième de la surface totale et qu'exaltent le vert émeraude de sa ceinture et le vert mousse du tapis à ses pieds. L'impression est prolongée par une reprise de la même note sur le manteau du nain, par le rougeoiement du ciel que reflètent les visages, par le pourpre violet du coussin à terre, par l'écarlate clair de la robe de Moïse, par le rose carminé du creux des plis de la robe de la jeune femme, par le pourpre vif de la houppe au fer d'une hallebarde à droite.

Une sensation de jaune — presque aussi vive — est excitée par la chape or et argent du roi, par l'or clair ou sombre de la robe de dessus de la suppliante, par l'or vif de la couronne à terre et du gland du coussin, par l'or fauve des franges du tapis et de la chaîne au cou du chambellan, par l'or pâle dont est lamé le costume du bouffon. Elle est confirmée par la perception du bleu qu'exposent les régions sereines du ciel et que suggèrent des lilas, des pourpres, du gris d'argent.

Enfin, pour achever la griserie des yeux, une vive illumination naît du rayonnement de taches de blanc nombreuses et considérables dont, par ailleurs, la chaîne contribue efficacement à l'unité de la polychromie.

Le catalogue se contente d'indiquer l'évidente nationalité vénitienne de cette peinture. Pourtant celle-ci porte un millésime que nous reproduisons

ci-contre et son signalement répond exactement Veronese. Aussi, des nombreuses reférences /-1530. que nous pourrions invoquer à l'appui de notre

attribution, ne garderons-nous que les plus typiques. La plus décisive est une Bénédiction de Jésus dans la galerie de Venise (nº 284), du reste contemporaine ou presque de notre tableau, vu qu'elle est datée 1531. Nous citerons ensuite un Jugement de Salomon (1532), une Adoration des Mages (1543), une variation sur le même sujet, une Sainte Famille en compagnie de Saints, conservés dans le même musée (nºs 295, 287, 281, 269), un Jésus parmi les docteurs, au Palais Pitti (nº 405), un Moïse sauvé des eaux, au musée de Brera (n° 144) et une Sainte Famille avec Tobie et l'Ange, dans la Pinacothèque de l'Ambrosiana, à Milan (\* .

D'une manière générale, toute production de Bonifazio répète la composition de la palette, l'ordonnance de l'harmonie et le mode d'exécution qui distinguent notre tableau. Toutefois rien n'est plus révélateur de son

<sup>\*</sup> Cette dern c.c est tres interessante parce qu'en dépit de différences de facture évidemment consécutives à un clargisse, tent de la manière, cile présente les traits essentiels du style de notre piece.

origine que la qualité et la nuance du rouge que nous y admirons et le jeu de blancs dont nous avons noté l'effet.

Les types sont également signalétiques. Celui du Pharaon reparaît si souvent qu'il équivaut à une signature; comme sosies de notre figure, nous désignerons un Mage à genoux dans l'Adoration des Rois à Venise et un rabbin assis au premier plan, à droite, dans le Jésus parmi les Docteurs à Florence. A première vue, nous reconnaissons un proche cousin de Moïse dans le Saint Jean d'une Sainte Famille au Louvre (n° 1171) et son frère dans l'Ange assis de la Bénédiction de Jésus à Venise. Cette dernière composition nous montre notre suppliante dans le rôle d'une Sainte Justine et l'essentiel de ses traits se retrouve sur le visage de la suivante qui porte Moïse dans le tableau précité du musée de Brera.

Notons encore que notre pièce partage avec diverses productions de Bonifazio plusieurs motifs ou parti-pris caractéristiques. Ainsi, les gestes du bras et de la main gauches du Pharaon et celui du membre correspondant de son conseiller sont repris par la Sainte Justine sus-nommée, et le premier seul par la dame à table dans la *Parabole du riche Epulon* de la galerie de Venise (n° 291); ainsi encore, un petit chien analogue au nôtre se voit dans plusieurs œuvres de l'artiste .

Pour achever, nous signalerons l'identité des traits du hallebardier à gauche de notre scène avec ceux d'un jeune homme, un peu plus âgé et portant la barbe, dont le portrait est exposé dans la galerie Doria-Pamphilj à Rome (n° 401) avec une attribution à Bonifazio tout à fait justifiée (\*\*...

.\*) Cf., par exemple, dans la galerie de Venise, la Parabole d'Epulon, l'Adoration des Mages (nº 287). la Femme adultere (nº 278).

\*\*) Cf. Morelli, Della pittura italiana, 1897. La Galleria Doria-Pamphilj.

Pl. 149. — 1056. Toile. H. 1.14 — L. 1.75.

Acheté en 1885.

Echantilionnage. Pharaon: cheveux et barbe, blanc. Robe, blanc crémeux, à ombres gris bleuâtre; ceinture, violet clair; chape, or et argent. Trône, or. Coussin, pourpre violet; gland, or à franges pourpre sombre. Tapis, vert mousse sombre; franges, or fauve. — Conseiller: pourpoint, violet clair, illas rose aux lumières: fourrure, ocre rousse. Manteau, beige verdissant: galon, or et pierreries. Calotte, velours olivàtre, jaune d'or aux clairs. — Chambellan: tunique, velours cramoisi chaud; manches, blanc de drap d'argent. Ceinture, vert émeraude, vert de gris aux clairs et or. Chaine, or fauve; turban, blanc; Chaussures, beige doré. Manteau, fourrure fauve. — Moïse: cheveux, blond roux. Tunique, écarlate, les clairs, rose; galon, or vert, rouge vif. Couronne, or vif. — Jeune Homme: cheveux, blond doré. Linge, blanc; à la manche, un peu crémeux. Robe de dessus, drap d'or, jaune feuille morte, pourpre aux ombres; les ramages, noirs. Robe de dessous, jaune d'or aux clairs, rose carminé aux creux des plis. Voile, gris bleuté et or. — Chien, blanc à ombres gris lilacé. — Garde

tout, bosine, Jerena, noirs Caraque, terre de Sienne; manches, gris argent; chausses, jaune tiure sont bre; lance, houppe, pourpre clair. — Garde en arriere: Currasse et casque, acier; manches, bet in all the base et casque, acier; manches, bet in all the sont en costume, and et sont en cape, idem; plumes, blanc et lilas. — Nain: costume, bleu de roi sombre, lamé or et argent, manteau, cramoisi; chaussures, gris beige verdate. — Soi, gris verdatre. — Architecture, blanc, orangé et brun noir. — Mer, bleu vert sombre. — Ciel, azur clair: muage, gris bleu presque noir au plus sombre; horizon, rougeàtre

Le millesime sur le souhassement de la ha ustrade, a droite





# JACOPO DA PONTE

IL BASSANO

#### PORTRAIT DE BASTIANO GARDALINO

ON portrait qui a fixé avec conscience et succès l'aspect physique de son modèle et, dans une bonne mesure, l'expression de son caractère.

L'imitation, à l'aide d'ombres brunes, des particularités

d'une peau ridée est très poussée, notamment quand elle s'applique aux mains dont la vérité est remarquable. Il en est de même des cheveux et de la barbe qui sont détaillés

avec le plus grand soin, mais sans sécheresse.

Le personnage se présente bien et son vêtement est traité avec goût.

Le coloris est chaud, dans une note sévère qu'appelait peut-être le tempérament ou la condition du modèle. Cependant, les blancs et les noirs sont beaux et le peintre a tiré bon parti, pour monter un peu son harmonie, des quelques éléments de couleur qu'introduisaient les accessoires.

Une matière nourrie a été appliquée avec franchise et énergie par une brosse experte qui affectionnait l'accent.

Entré au musée comme étant de Paris Bordone, ce tableau figure au catalogue sous le nom de Leandro da Ponte. Il est pourtant signé en toutes lettres et, d'ailleurs, marqué des signes de la manière de Jacopo da Ponte. Il apparaît proche parent d'un *Portrait de Gentilbomme* dans la galerie de

Venise (nº 403) et d'un très beau Portrait d'Inconnu dans la collection Doria-Pamphilj à Rome (n° 390). Ce dernier montre exactement le même arrangement des mains, le même motif d'un tapis vert cendré en premier plan et une facture toute pareille.

154 — 610. Toile. H. 1.10 — L. 0.84

Don de l'Etat, en 1801

Teint, un peu basané. Yeux, noirs ; les paupières, rougeatres. Cherena et Larbe, gris Costume, noir, lilace dans les clairs. Rabat et lettre, blanc à ombres gris verdatre. Gants, A reserved of Secret condition - TX such bistic primiting objection. I virily relinerations .. — 1 No. eri n iratre

Al Molto North Ecc?

S. Bassin o Gardoline

F. Sassano



#### JACOPO ROBUSTI

IL TINTORETTO

#### MARTYRE DE SAINT ETIENNE



out d'abord cela vous prend aux yeux, parce que cela dispose de trois attraits également irrésistibles.

Un premier est la beauté du coloris. Celle-ci est faite de la lumineuse richesse de l'harmonie: des séductions d'une palette que composent, d'une part, une gamme dominante — énergiquement contrastée par des verts de gris et des gris olivâtres — d'orangés tantôt cramoisis, tantôt vineux, tantôt cuivrés, et, de

l'autre, un jeu de blancs crémeux et d'ocres exaltés par des bleus et des lilas; mais elle résulte surtout du puissant effet d'une peinture originale qui excite la sensation d'une teinte au moyen d'un bariolage de taches polychromes juxtaposées.

Nous sommes également très sensibles à la qualité d'un modelé superbe qui fait naître l'illusion du relief, en même temps que l'aspect de la chair, de la diversité de nuances qui sont de rose pour les grandes lumières, d'ocre orangeâtre pour les parties claires, de bistre brun pour les ombres, de vermillon sombre pour les clartés au tournant des régions obscures.

Enfin, l'œuvre bénéficie de la virtuosité d'une brosse hardie, presque fiévreuse, qui avec une admirable sureté, plaque, zèbre, balafre, écrase ou empâte selon la forme et suivant les exigences de la coloration.

Cependant, après les sens, le cœur et l'esprit trouvent leur compte dans

le spectacle dramatique d'une brute acharnée au meurtre et d'un martyr dont la face ensanglantée exprime l'élan de la foi et l'ardeur de la prière.

L'attribution au Tintoretto que propose le catalogue est tout à fait fondée: toutes les caractéristiques que notre analyse vient de distinguer font partie d'une définition de l'œuvre du maître.

Le nu de notre bourreau ne ferait pas tache dans l'Adoration du Veau d'Or ou dans le Jugement dernier de l'église della Madonna dell' Orto à Venise, dans la Mort d'Abet de la galerie de la même ville (n° 41) ou dans la Decouverte du corps de Saint Marc au musée de Brera à Milan (n° 143); de plus, ses jambes posent à terre exactement de la même façon que celles de l'exécuteur de la Décollation de Saint Christophe dans l'église vénitienne sus-nommée.

Par le type comme par la tournure notre Saint est frère du Saint Etienne lapidé au-dessus de l'autel du transept gauche de San Giorgio Maggiore à Venise, et du Saint Sébastien dans la Scuola di San Rocco de la mème ville. Son port de tête, son regard, sa bouche ouverte, le geste de sa main droite sont répétés par la Sainte Agnès dans la chapelle Contarini de l'église della Madonna dell' Orto. Il est encore étroitement apparenté à un Groupe de Martyrs dans l'église de San Giorgio Maggiore.

Un aspect de paysage tout pareil se reconnaît dans la Crucifixion de la Scuola di San Rocco et dans la Visitation au musée de Bologne (n° 145).

Enfin et surtout, les particularités d'ordre pictural que nous avons relevées sont on ne peut plus signalétiques. La decomposition de la teinte, les colorations bariolées, la touche ardente et alerte caractérisent, par exemple, le groupe central de la *Crucifixion* précitée, les *Noces de Cana* aux Uffizi (n° 617), *Marie protectrice d'une confrèrie* dans la galerie de Venise (n° 270) et surtout les admirables peintures du Prado, notamment *Judith et Holopherne* (n° 436 et 427), *Moïse sauvé des eaux*, la *Chaste Suzanne, Vènus et Minerve* (n° 425, 424, 416).

Ce sont là des références décisives et, étant données les dates des œuvres qui les constituent, elles permettent de localiser l'exécution de notre tableau vers 1565-1570.

P., 150 - 653, T ... 11 1 94 - 1 1,21, - Acheté en 1888

1 servitores en Sante cherena, châtain: rivage, ensanglante Dalmatique, blanc et or; les en bres en se ente, col, ecarlete peurpre et or; cordeliere et gland, or; bandes et bas du devant, orangé cramoisi et vineux; du gris livaire sombre dans les ombres fortes — Bourreau: cheveux, châtain noir lorge, blanc a on tres gris lilace. Cen ture, cere et ci balt; calegon, crange cramoisi, cramoisi vineux, cane d'ir; blanc crenieux. Chaussines, rouge chaud et gris di airemer. Pierre, vert de gris et biste. — T. bran, gris bran et cire. — Acchillettest, gris verdâtre et olivaire. — Veob. A. on, vert de gris out aire. — Ciel, outremer, orange; aurore à l'horizon.

#### PAOLO CALIARI

VERONESE

#### MARTYRE DE SAINT GEORGES

our les yeux, les séductions d'un spectacle divers dans un cadre somptueux, d'un rythme charmeur de masses et de lignes, d'un coloris brillant et harmonieux; pour l'esprit, l'intérêt d'une scène complexe et pourtant intelligible, et celui des manifestations d'un art consommé.

Avant tout, cela est un magnifique décor, où tout conspire à un même effet théâtral: distribution générale, groupements, poses, gestes, arrangements d'accessoires, élévations d'architecture, choix et ordonnance de la polychromie.

Mais cette pompe est élégante et distinguée. L'arabesque générale dessine des tracés géométriques de la série triangulaire, tout à fait sympathiques à l'œil. L'agencement de l'ensemble et de chaque partie permet une perception rapide et nette de l'aspect comme de la signification.

Ainsi, au centre optique de la composition linéaire plane, symbole du sens intime du drame, un ange porteur d'une couronne et d'une palme.

En même temps, l'extension verticale de ses bras et de ses ailes constitue entre ciel et terre un trait d'union que confirment le pointement d'une canne, d'une hallebarde, d'une poignée d'épée; l'élancement de la masse du cavalier

à droite et, sur la gauche, un étagement pyramidal de personnages, d'une statue et d'un drapeau culminant presque au sommet de la toile. Non moins étroite est la relation d'ordre moral que noue entre les deux zones du tableau le sens contraire de l'action du Saint qui lève les yeux et de celle de la Madone et de l'Espérance qui abaissent les leurs vers lui et de la Foi qui le désigne de la main. D'autre part, en haut comme en bas, une orientation adroitement combinée des gestes rattache les acteurs les uns aux autres et dirige notre regard, en quelque endroit qu'il se pose, sur le personnage essentiel.

Le coloris fait de même. La première impression qu'il nous donne est excitée par le teint crémeux, un peu doré, de la chair du martyr, soutenu par le contraste d'un outremer légèrement verdâtre sur son manteau et d'un lilas pâle sur celui du pontife. La seconde nous vient de la garance orangée claire qui teinte le haut de chausses du héros et qu'exalte l'élément vert de la couleur de sa draperie. La troisième a pour cause la blancheur de son linge. Ainsi le premier rôle du drame se trouve à la clef de l'harmonie.

Celle-ci développe sa gamme dominante par trois chaînes de jaunes depuis la poitrine de Saint Georges jusqu'à la gloire qui auréole la Vierge: la médiane passe par le corps de l'ange, les chevelures blondes de l'Espérance et de Jésus; la gauche, par l'or des pièces d'armure, le jaune indien du turban du spectateur debout, les clartés cuivrées du bronze de la statue, l'or fauve du calice de la Foi; la droite, par le jaune d'or du costume du nègre et de l'homme derrière lui, le jaune indien d'une robe d'ange et la laque jaune de la tunique de Saint Pierre.

La série rouge chemine assez discrètement: à gauche, par l'orangé chaud du personnage dans l'angle et par le cramoisi décoloré de l'étendard, elle atteint le carmin engrisé de la robe de Saint Paul; à droite, par le pourpre du haut de chausse du bourreau, par la garance de la coiffure de l'homme à bonnet, l'orangé pourpre et la garance carminée du costume du capitaine, elle rejoint le pourpre orangé de la tunique de la Charité.

Quant au blanc, il s'introduit partout pour le plus grand avantage du coloris dont il monte les teintes et qu'il corse de quelques notes piquantes.

Enfin, la traduction plastique du thème est assez significative, pour qu'à première vue, on comprenne qu'il s'agit de la décapitation imminente d'un officier chrétien qui refuse d'adorer Apollon et fait à Dieu le sacrifice de sa fortune militaire.

Cependant cet art ingénieux et savant se dissimule sous des dehors plaisants et sous un air d'aisance qui favorisent la naissance de la joie esthétique. Le dessin est large; le modelé, que définit une échelle de gris verdâtres et de bistres légers, est sommaire, mais décisif; les accessoires sont soignés, mais traités avec l'ampleur convenable.

Pour ce qui est de la peinture, nous en avons dit assez pour que soit évoqué le charme de son rayonnement doré, soutenu par la douce chaleur de rouges contenus, et illuminé par l'éclat de vives blancheurs. Ajoutons cependant que son effet tient pour une bonne part à la qualité d'une touche preste et sûre qui s'accommode au sens de la forme et anime volontiers son travail par un accent de lumière ou par un empâtement.

Pour la raison qu'un *Martyre de Saint Georges*, œuvre incontestable de Paul Véronèse, conservée à Vérone dans la modeste église de San Giorgio in Braïda, offre la même composition que notre tableau, on a contesté l'authenticité de celui-ci. On l'a présenté comme une copie exécutée par Carlo Caliari, voire par Tiepolo, ce qui s'accorde assez mal avec le fait qu'il figure, à la date de 1683, sur un inventaire des collections de Louis XIV! Nous sommes convaincus que ces négateurs auraient changé d'avis s'ils avaient pris la peine que nous nous sommes imposée de procéder à une minutieuse confrontation des deux pièces.

Que la nôtre ne soit pas une imitation servile de celle de Vérone, c'est ce que prouvent les différences nombreuses et importantes qui les séparent et dont nous ne citerons que les principales.

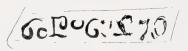
En voici d'abord qui affectent le dessin et la composition. A Vérone, l'Ange a les ailes sensiblement plus longues et leur empennage est bien plus détaillé; la hauteur de l'édifice est notablement moindre; sur la terrasse supérieure on ne compte que quatre spectateurs au lieu de six; la hache de la hallebarde est beaucoup plus large, au point qu'elle masque presque toute la colonne à l'angle du monument; la tête de la statue, celle du cavalier à gauche sont plus inclinées et l'index du pontife est plus levé.

Fait-on porter la comparaison sur la peinture, on est vite édifié. A Vérone, non seulement l'harmonie est plus chaude et la facture bien plus appliquée, mais encore il s'en faut que la palette soit pareille. Ainsi, le haut de chausses du Saint est non pas garance orangée assez pâle, mais garance franche, et son manteau est plus bleu; au lieu d'un violet blanchissant aux lumières, la draperie du prêtre expose un lilas vineux dont les clairs sont ton sur ton, et sa tunique au lieu de bistre pourpre est bleu noirâtre; l'homme à gauche qui se penche montre non pas un pourpre, crémeux aux saillants des plis, mais un lilas vineux à clartés roses; la robe de la Charité n'est pas orangée s'empourprant aux ombres, mais garance carminée; le

manteau de l'Espérance n'est pas olive sombre, mais vert cendré à clairs jaunàtres, etc '.

Dans notre tableau, nous reconnaissons la main du maître qui l'a d'ailleurs marqué de ses initiales, visibles, comme le montre notre fac-similé, sur le

casque du Saint au premier plan. Au même titre que l'admirable Martyre de Sainte Justine aux Uffizi (n° 589), qui est vraisemblablement une étude pour



la grande toile exposée dans l'église de Santa Guistina à Padoue, il nous paraît un modele dont la composition de Vérone nous offre un agrandissement, au double environ. Les variantes que nous avons notées sont favorables à cette thèse: la moindre hauteur de la tonalité de notre peinture, la légèreté et la liberté plus grandes de son faire, distinguent justement une esquisse très poussée d'une œuvre achevée d'après elle; d'autre part, le plus grand nombre des modifications manifestées par la pièce de Vérone apparaissent comme des nécessités de sa taille et de son exposition dans un vaste vaisseau; plusieurs, du reste, constituent d'incontestables perfectionnements (\*\*) et, par suite, impliquent une exécution postérieure.

La production de ces tableaux se rattache au séjour que Veronèse fit dans sa ville natale, à l'occasion de son mariage, en avril 1566. Ils sont, d'ailleurs, tout à fait caractéristiques de sa manière : le motif du cavalier à droite, celui de l'homme qui se retourne vers lui, celui de l'homme au turban; le fond d'architecture avec ses spectateurs, le parti-pris d'une tête de cheval près du cadre sont des formules très signalétiques.

Il en est de même des types de nos personnages qui comptent au nombre de ses acteurs favoris, Saint Georges c'est, un peu vieilli, le Saint Sébastien du Départ des martyrs Saints Marcel et Marcellin (1565) qu'on admire dans l'église de San Sebastiano à Venise; c'est encore la victime dans le Martyre de Saint Ginès au Prado (n° 530) et le Saint dans la Consécration de Saint Nicolas à Londres (n° 26). Le modèle de notre pontife a servi pour le rôle correspondant dans le Martyre de Saint Ginès; pour le grand-prêtre derrière le Christ dans le Jesus parmi les Docteurs, au Prado (n° 527); pour l'homme assis derrière Madeleine dans le Repas chez Simon. à Turin (n° 580); pour un figurant à côté de la Sainte dans le Martyre de Sainte Justine déjà cité; pour le Mage à genoux de l'Adoration des Rois (1573), à Londres (n° 268), etc. Notre bourreau remplit le même office dans le Martyre des Saints Primus

<sup>\*</sup> Da sinctical Estill imaginala fin di l'article en tri avera le detini des variantes.

<sup>&</sup>quot; At stall candidate general teather than a flash teteration for the particle amount. It seems to index duly intite, sensiblement plus axes, designe mount lidere etc."

et Félicien à la Pinacothèque de Padoue (n° 662) et dans celui de Saint Ginès au Prado. Son aide occupé à lier Saint Georges s'avance de derrière une colonne dans l'Adoration des Mages, à Londres. Le capitaine figure à la même place sur le tableau du musée de Padoue; dans l'Adoration des Mages, à Londres, il est un roi; dans la Famille de Darius aux pieds d'Alexandre (1565-66) appartenant à la National Gallery (n° 294) il se tient à la droite du prince; il est le Saint Cyprien qui avec Saint Corneille tient compagnie au Saint Antoine du musée de Brera, à Milan (n° 139); dans le Jésus et le Centurion, au Prado (nº 528) il est l'officier, etc. Le cavalier à gauche se reconnaît au fond du Martyre des Saints Primus et Félicien et sur la gauche d'une Adoration des Mages, au Prado (n° 541). Le militaire derrière le pontife est au pied du trône de Salomon dans la Réception de la reine de Saba, à Turin (n° 572). Saint Pierre tient le même rôle avec une même pose dans le ciel de la Bataille de Lépante de la galerie de Venise (n° 212); on le reconnaît encore dans l'apôtre du Jésus avec le Centurion, à Madrid. Saint Paul est un des conseillers de Salomon dans la Reine de Saba et un des vieillards dans la Chaste Suzanne, au Prado (nº 529).

PL. 151. - 138. Toile. H. 2.02 - L. 1.53.

Don de l'État, en 1801.

Le tableau figure, avec le nº 294 et sous le titre de Martyre de Saint Maurice, sur l'inventaire de la collection de Louis XIV; en 1695, il était en magasin à Versailles; en 1710, dans le Cabinet des tableaux. Restauré en 1750, il fut exposé dans la galerie organisée au Luxembourg cette même année: le catalogue le mentionne avec le nº 9 sous le titre de Martyre de Saint Marc. Dans une Lettre sur les tableaux tirés du Cabinet du Roi et exposés au Luxembourg (1751), il est loué pour « la bonne manière dont il est colorié», mais aussi critiqué pour défaut de vérité historique et de couleur locale. En 1752, il est décrit par Lépicié. L'édition de 1762 du catalogue de la galerie du Luxembourg lui restitue sa dénomination exacte. En 1785, il est au Louvre.

ÉCHANTILLONNAGE. (\*). SAINT GEORGES: yeux, bruns: cheveux et barbe, châtain. Linge, blanc crémeux, beurré aux clairs, les ombres gris lilacé. Haut de chausses, orangé rosâtre [garance franche]. Manteau, outremer un peu vert blanchissant aux clairs [outremer clair à peine verdissant]; galons et glands, or fauve. Médaillon, blanc, serti dans de l'or; croix, écarlate pâle. — Pontife: cheveux et barbe, gris; tunique, bistre sombre pourpré [bleu noirâtre]; manteau, violet éteint blanchissant aux clairs [lilas vineux même aux clairs]. — Aide du Bourreau Liant le Martyr: cheveux, châtain clair aveu mèches blondes et rousses; linge, blanc à ombres gris verdâtre; vêtement, ocre feuille morte, blanchissant aux clairs [ocre]. — Exécuteur: cheveux, châtain clair avec mèches blondes et rousses; bandeau, blanc sale; chemise, blanc crémeux à ombres gris verdâtre [crémeux à ombres lilas éteint]; haut de chausses, pourpre et blanc [garance carminée et rose]. — Militaire derrière le pontife: cheveux, châtain sombre; armure, acier et or. — Nègre: vêtement, vert olive sombre [vert émeraude]: manches, jaune d'or rabattu. — Homme la têtre levée: costume, jaune d'or [citron clair]; bonnet, garance. — Soldat accroupi: tunique, vert bouteille; manteau, vert noirâtre [outremer chaud]. — Pièces d'armure, acier rehaussé d'or [acier bruni]. — Homme Qui se penche: vêtement, jaune d'or clair, lilas pourpre dans les ombres [lilas vineux, rose aux lumières]; turban, jaune olivâtre rayé de brun [ocre

<sup>(\*)</sup> Les indications entre crochets concernent les parties correspondantes du tableau de Vérone.

olivate: — Hemme der et rélement, orange chaud tirant sur la couleur de feuille morte locre a peine orange : man hes et fichu vert Véronèse clair [bleu pàle], chausses, ocre orangee chaude : buttines, praffre, arnements, blanchâtres [pas d'ornements]: turban, jaune indien clair : canne, corail. — Cavalier à au che même nuance que le manteau du Saint [idem, plus chaud]; armure, acier et or; fanache. L'anc cremeau et rosâtre : étendard, cramoisi clair eteint ; cheval, gris, crèmeux aux clairs. — Cavalier à discrete chèveux, noirs : vétement de dessus, orangé chaud empourpré ; vétement de dessous et manches, garance carminée claire [idem. assez chaude] : jambières, acier ; bâton de commandement, corail ocre orangée]. Cheval, gris verdatre : chanfrein, blanc crèmeux [moins clair, gris]. — Statur, bronze, cuivre aux clairs.

Vierce chereux, châtain cendre, rube, blanc crémeux à ombres gris verdâtre [rose]; manteau, gr.s. Elegâtre — Itsus chereux, blond pase — Saint Pierre: chereux, châtain clair; tunique, laque aune claire; gomme gatte salte); manteau, or blanchâtre. — Saint Paul: chereux, châtain clair; tunique, aune saite salte); manteau, gris carmine [garance carmine assez chaud., — For: chereux, bl. nd roux, rule, blanchâtre a ombres gris lilace, gris hlace a clairs cremeax; echarpe, vert de gris: calice, r fauve — Espérance: chereux, bl. nd pâle [blond chaud.; robe, gris filas pourpré, jaune olivâtre aux clairs; rayures, violet sombre jaune; manteau, dive sombre [vert cendré à clairs jaunâtres]; écharpe, olive sombre [gris lilas]. — A droite d'elle drajorie, jaune indien éteint. — Charité; cheveux, blond cendré; linge, blanc; tunique, pourpre orangé [garance carminee claire]. — Ange a gauche avec un violon: tunique, jaunâtre [verte à clairs jaunissants]: draperie, gris bleu. — Ange plus a Gauche. gris bleuâtre. — Ange qui plane: chereux, blonds; ailes, bistre et vert noirâtre [gris et noir]. — Ciel: les parties sombres sur la reproduction, zur très chaud tirant sur le vert: à hauteur des terrasses, bleu pâle et blanc crémeux. Nuages, creme a ombres gris verdâtre. — Gloire aureolant la Vierge, jaune d'or, cadmium clair. — Architecturi, blanc cremeux a ombres gris lilace — Pers anxeix, juine et bistre éteints



# PAOLO CALIARI

VERONESE

### L'ÉLOQUENCE - LA SCIENCE



L y a dans ces peintures tous les éléments d'un effet décoratif.

De belles figures, largement modelées au moyen de gris lilacés ou bistrés, animées d'une expression calme, posent avec une aisance parfaite dans des attitudes élégantes et avec des gestes gracieux; un rythme agréable commande l'arabesque de leurs lignes et la balance de leurs masses; la mise

en cadre est heureuse.

La peinture est à l'unisson : un coloris riche, une polychromie restreinte; l'attrait d'une harmonie qui réserve la première place à des jaunes crémeux, blonds ou dorés, exaltés par des bleus un peu verts, et la seconde à de l'écarlate, à du rose, à du roux, contrastés par des verts émeraude ou malachite; une exécution large, décidée, verveuse, qui, aux lumières, épaissit délibérément la matière et, partout ailleurs, l'étale amplement.

Ces allégories sont dans la note ordinaire des œuvres de Paolo Caliari. Le maître a répété maintes fois les types de nos personnages, surtout celui de l'*Eloquence*. Ainsi, il l'a utilisé pour la Sainte Catherine d'une *Sainte Famille* aux Uffizi (n° 1136), pour la fille de Pharaon dans le *Moïse sauvé* de la même galerie (n° 3289); pour la Madeleine du *Repas chez Simon*, dans la

Pinacothèque de Turin (n° 580); pour la suivante de la souveraine dans la Rèception de la reine de Saba appartenant à la même collection (n° 572), etc. Nous reconnaissons, d'autre part, notre Science dans la reine de Saba de Turin, dans la deuxième suivante à droite du Morse sauvé des Uffizi, etc.

Pl. 155. - 140, 141. Toile. Diamètre, 1.00

Achetees et 1857, ces pointures proviennent du palais Barbarigo, à Venise. Elles furent apportées a Lille, par MM. Mottez et Benvignat qui les cédèrent au musée

L'ÉLOQUENCE. — FIGURE: chereux, blond vénitien. L'étoffe sur la tête, vert malachite, jaunissant aux clairs. Corsage, jaune d'or rabattu; grand nœud, rose carminé un peu lilacé, banc hissant aux lumières; fixé par un bijou, or avec pierre, vert sombre; linge, perles, blanc un peu cremeax. Manches, bleu de chalt; creme chaud aux grands clairs. Jupe, idem. Epaulettes, jaune d'or rabette: mat téau, vert malachite et emeraude. Caducée, or vert sombre. — Livre en bas plat, velin sall; tranche, blanc lind et gris blace. — L'autre livre: plat, veau fauve; tranche, blanc. — Cel, autre réditre; tranche, cremeax rose

LASCINCE — FOURE : cherony, blond venitien. Robe et manches, gris bleuâtre, blanc crémeux aux clairs. Sur la tete, linge blanc. Chemise, blanche Manteau, vert mousse et vert émeraude, jaunissant aux clairs. — Livre, blanc grisâtre tirant vers le bleute — Instrument, or; étoffe sur laquelle il est place, coarlate. — Objet dans la main droite, vert de gris chaud. — Ciel, azur vert; nuages, blanc et gris bleute



# BERNARDO STROZZI

IL CAPUCCINO

## MOÏSE SAUVÉ DES EAUX



voureux chef-d'œuvre où une vérité intense se pare d'élégance et resplendit des prestiges d'une admirable peinture.

Le modelé des chairs est excellent. Ferme et souple, précis et large, il détaille le relief en couleur, ne distinguant pas moins de six degrés auxquels correspondent, du plus clair au plus obscur, une

nuance de crème, un rose, des gris bleutés, lilacés, olivàtres et un bistre chaud. Vraiment ce sont de superbes choses que le dos de la jeune femme qui présente Moïse et, encore plus, l'épaule et la poitrine de la fille de Pharaon, onctueuses et miroitantes à souhait.

L'expression n'est pas moins remarquable. Combien significative de l'effort, celle de la figure au premier plan; d'attention apitoyée et affectueuse, celle de la princesse; de sympathie souriante, celle de la personne à contre-jour; d'inquiétude puérile, celle de Moïse!

Cependant, le goût et le sentiment se révèlent dans le rythme heureux des lignes, des silhouettes, des gestes et des draperies.

Le coloris décèle une passion de la couleur que mesurent la variété d'une riche polychromie et la prépondérance qu'elle assure au jaune. La clef de l'harmonie est, en effet, un magnifique jaune d'or qu'affiche la robe de la

fille du Pharaon. Soutenu par le voisinage de garances et de lilas pourpre, exalté par le puissant contraste de l'azur pâle du ciel et de l'outremer chaud sur le manteau tombé de la jeune femme en avant, il bénéficie encore, comme du reste toutes les teintes, d'une vive illumination par le rayonnement de blancheurs nombreuses et étendues. A noter, en outre, des raffinements comme cette tache de noir qu'une dentelle pose à propos entre la chemise et la chair de la suivante vue de dos.

Enfin, toute cette richesse repose sur la base solide d'une belle matière compacte et brillante et elle profite de la force et de la vivacité nerveuse d'une brosse experte, amoureuse d'accent et d'empâtement modéré.

Conformément à l'indication du catalogue, ce tableau est certainement une production de Bernardo Strozzi. En vérité, il ne le cède à aucune de celles dont se compose son œuvre, et nous ne voyons guère pour rivaliser avec lui que la Jeune femme plumant une oie, au Palazzo Rosso (Sala della Gioventù); une Sainte Catherine au Palazzo Bianco (n° 7); un Portrait d'évêque dans la galerie Durazzo-Pallavicini (salle III), à Gènes; un Chevalier de Malte au musée de Brera, à Milan (n° 727).

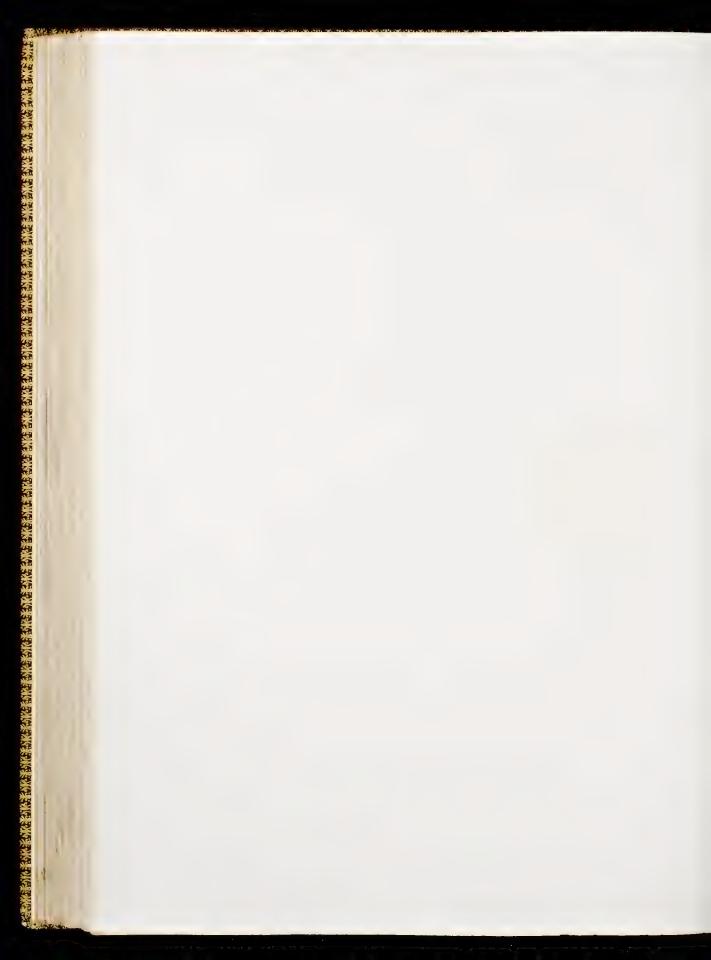
A défaut de signature, il porte des marques d'origine indiscutables. Sans parler de son aspect et de son style qui caractérisent toute peinture du maître, son jaune distingue également la Fennne à l'oie, une Sainte Cècile récemment acquise pour le Palazzo Bianco à Gènes; une Bathseba devant David à Dresde (n° 655). Son beau rouge vineux saute aux yeux de qui regarde une Madone avec l'Enfant et Saint Jean au Palazzo Rosso (Salon de l'Hiver), la Sainte Cecile précitée, et une Charité romaine dans la galerie Colonna à Rome (n° 51). Quant au blanc, il est si essentiel à la palette de Strozzi qu'il est superflu d'en parler.

Ce sont encore des signes révelateurs de l'identité de l'auteur de notre pièce que la ressemblance de la fille du Pharaon avec l'héroïne de la Charité romaine, avec la Vierge du Palazzo Rosso et avec une autre dans la galerie Durazzo (1x° salle), avec une Sainte Catherine au Palazzo Bianco (n° 21). A côté de cette dernière, à la place correspondante, nous reconnaissons une des suivantes de notre princesse. Celle-ci fait, en outre, de sa main droite le même geste que les Sainte Catherine sus-nommées et que le Jésus dans l'Incrédulité de Saint Thomas, au Palazzo Rosso (Salon de l'Eté). Cette dernière répête le parti-pris montré par notre composition, d'une figure de profil dans la pénombre et d'une autre de face à contre-jour.

Acheté en 1896. A fait partie de la collection Camille Rogier.

ECHANTILLONNAGE. FEMME AU PREMIER PLAN: cheveux, châtain; ruban, écarlate. Robe, blanc à ombres gris lilas pourpre. Manteau, outremer chaud soyeux. — Fille du Pharaon: cheveux, noirs; diadème, écarlate sombre et turquoise. Linge, blanc vif à ombres gris lilacé. Robe, jaune d'or; les clairs, chrôme, les ombres, ocre fauve; les grandes ombres, bistre. — Suivante: cheveux, châtain; chemise, blanche; brassard, vert de gris et pourpre. Robe, garance pourpre. — Deuxième suivante, outremer. — Parasol. garance pourpre et feu; violâtre aux ombres. — Troncs, gris de fer; feuillage, vert roux. — Femme a contre-jour, en gris olive; étaffe sur la tête, brun pourpre. — Femme a droite, en bis jaunâtre; voile, gris octeux. Cheveux, châtain clair. — Ciel, azur pâle.





# ANDREA SACCHI

#### SAINT GRÉGOIRE INSPIRÉ



UELQUE peu tapageur, mais puissant et décoratif, plein de couleur et tout vibrant.

C'est pour l'œil une jouissance de percevoir ces lignes mouvementées; ces contrastes d'éclairage; cette harmonie magnifique où des blancs superbes un peu crémeux, gras et luisants, font valoir un jeu d'ors chauds et de garances tendres; et encore cette matière gluante et accidentée qu'a tripotée à

plaisir une brosse puissante et nerveuse.

Cependant, pour satisfaire l'esprit, il y a le pouvoir significatif d'une expression qui annonce bien l'inspiration et manifeste la double action d'écouter et d'écrire; le relief de chairs que modellent en couleur, par grandes masses, des gris bleus, des gris olivâtres et des bistres; et aussi la vérité caractéristique de l'image de la barbe, des étoffes, des ornements.

Le style de ce beau morceau n'a rien à voir avec la manière de Giovanni Lanfranco à qui le catalogue en fait honneur. En revanche il évoque nécessairement le souvenir du superbe *Miracle de Saint Grégoire*, œuvre d'Andrea Sacchi que conserve la Pinacothèque du Vatican. De part et d'autre, c'est une même tournure, un même genre de port de tête, un même modelé, un même travail des cheveux, de la barbe, des tissus et des accessoires, une

même composition de palette comportant une même prépondérance du blanc, enfin exactement la même verve et la même virtuosité.

P. .54 — 447. Toile. H. 1.10 — L. 0.81

Achete en 1837.

Chereux, grisonnants; barbe, blanche. Tunique, blanc un peu crémeux, gris très lilacé ou un peu pourpré dans les ombres. Chape, ocre vieil or, or, garance rose, orangé, blanc crémeux: doublure, ocre chaude et bistre. Fermail, or et améthyste. — Tiare, blanc satine, or et perles. — Livre: plat, vieux velin: tranche, gris verdâtre et gris terre de Sienne. — Nuées, brun et verdâtre. — Groces jaune de chrome et or — Colombe, blanche

# GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO

# SAINT LOUIS DE GONZAGUE RENONÇANT AU MONDE

(ESQUISSE)



NDÉPENDAMMENT du charme propre au premier jet d'une conception de maître doublé des séductions d'une ébauche de coloriste, cette petite chose possède l'attrait d'une exposition significative, d'une présentation pittoresque et d'une peinture brillante.

Au premier regard, on comprend qu'un prince, transporté de l'amour divin que symbolise l'image

de Saint Augustin, procède à une renonciation que consacre un pontife et qu'enregistre un notaire.

Délicieuse en soi, l'ordonnance de l'harmonie s'accorde en outre avec le sens de la scène. Les jaunes exaltés par des bleus, des lilas, des noirs et par beaucoup de blanc, qui composent la gamme dominante, magnifient de leur splendeur le Saint, l'officiant et le scribe; inversement, à l'humilité chrétienne du laïque répondent, sur son costume, des nuances rabattues ou engrisées d'ocre, d'écarlate et surtout de bleu.

Nous devons les raisons de la précision que nous apportons au titre vague dont se contente le catalogue (\*). Sur une composition esquissée par Tiepolo

<sup>\*)</sup> Vœu d'un donataire aux pieds de Saint Augustin.

en pendant à la nôtre et que possède la National Gallery à Londres (n° 1192), notre héros figure les yeux levés au ciel d'où un ange lui apporte une couronne mystique. Donc, en l'occurrence, il s'agit d'un prince qui ayant renoncé au monde, a mérité la canonisation. Maintenant lequel? Le costume ne nous renseigne guère. Son apparence Louis XIII ne signifie rien, attendu que l'artiste a habillé de la sorte des personnages de son Mariage de Frédéric-Barberousse et de sa Confirmation du duché de Franconie, au château de Wurzburg! Quant aux insignes, ils indiquent un prince souverain plutôt qu'un roi. Notons que le personnage paraît très jeune. Or nous ne voyons que Saint Louis de Gonzague dont l'histoire concorde avec ces données: il était, de par investiture impériale, marquis de Castiglione; c'est à l'âge de dix-neuf ans, en 1587, qu'il fit abandon de ses droits pour entrer dans la Compagnie de Jésus et, quatre ans plus tard, il mourait, victime de sa charité au cours d'une épidémie. Ajoutons que, sa canonisation datant de 1726, une commémoration de sa vie a pu en être la conséquence à une époque où, précisément, Tiepolo était dans sa maturité et en position d'en être chargé.

De toute façon, l'œuvre est nettement marquée des particularités de sa manière, plus spécialement de celles que manifestent ses esquisses ; telles celles de *l'Ordre des Capucins triomphant de l'Hèrèsie* à Turin (n° 588) 'ou du *Mariage de Frédèric Barberousse* à Londres (n° 2100).

L'arrangement général applique une formule courante de l'artiste, comportant un personnage debout à gauche et un autre accroupi à droite : comme exemples, nous citerons la composition du Miracle de San Patrizio guerissant un infirme au musée de Padoue (n° 648); de l'Enfant Jèsus avec Saint Joseph et quatre Saints, dans la galerie de Venise (n° 484); d'une Vierge glorieuse avec des Saints et d'une Vocation de Saint Louis dans la galerie Poldi Pezzoli à Milan, etc. Le motif architectural du fond est pareil dans le Miracle de San Patrizio.

De plus, nos figures répètent le type et le jeu d'acteurs ordinairement employés par le maître. Cela est particulièrement vrai de celle de Saint Augustin qui apparaît dans une foule de rôles: pour n'en citer que quelquesuns, celui du Saint dans le Miracle de San Patrizio; celui de Moïse dans le Serpent d'airain et celui de Saint Joseph dans la Sainte Famille apparaissant à Saint Gaëtan de la galerie de Venise (n° 343 et 481); celui de Saint Pierre dans une Résurrection de Lazare au Pallzao Bianco à Gènes; celui du Saint dans la Messe de Saint Martin au Louvre (n° 1549); celui de Saint Fedele dans le Triomphe de l'Ordre des Capucins, etc. L'officiant est un assistant du

Le tableau achevé est conservé dans la Pinacothèque de Parme.

Miracle de San Patrizio, où se reconnaissent également nos acolytes. Le héros a la tournure et le port de tête de Saint Jean sur un dessin de Déposition de Croix dans la galerie de Venise (n° 62).

La National Gallery à Londres expose, sous le titre de *Projet pour un tableau d'autel*? une composition en apparence toute semblable à la nôtre (n° 1193), en réalité différenciée d'elle par des variantes, nombreuses et importantes.

Une première concerne à la fois les dimensions et leur proportion (H. o.684 – L. o.323). D'autres affectent le dessin. A Londres, le vide béant entre le manteau de notre héros et le cadre n'existe pas; la disposition horizontale de nos nuées est remplacée par une oblique; l'épaisseur du coussin est sensiblement inférieure; au lieu d'être définies par une circonférence les petites incrustations du pavé le sont par un ovale; le couronnement de l'édifice dans le fond est tout autre.

Plus considérables encore sont les différences que révèle une analyse comparée des deux pièces au point de vue du style. D'une manière générale, celle de Londres est bien plus poussée, sous le rapport de la peinture comme de l'imitation formelle.

A peine ébauché à Lille, l'acolyte au deuxième plan est très dessiné; de même pour son camarade vu de profil à gauche; les traits du héros sont plus arrêtés; le nu du Scribe, la barbe et les cheveux du Saint et de l'officiant sont bien plus détaillés; toute la partie costume et accessoires, à peine indiquée à Lille, est distincte, au point qu'on reconnaît les figures sur l'orfroi de la chape de Saint Augustin.

A Londres, d'autre part, l'harmonie est plus chaude, la matière plus nourrie, les teintes bien plus diversifiées. En outre, la palette n'est pas identique : ainsi, la doublure de la chape du Saint et de l'officiant sont respectivement rouge et violette tandis qu'à Lille elles sont verte et lilas.

En somme, notre tableau offre toutes les apparences d'une première esquisse dont celui de Londres est une mise au point et, à certains égards, un perfectionnement.

(\*) Ainsi le dessin des petites incrustations dans le pavé est, selon les lois de la perspective, inexact à Lille et juste à Londres.

PL. 155. - 1140. Toile. H. 0.55 - L. 0.34.

Acheté en 1896. — Provient de la collection Camille Rogier.

Cité par M. H. de Chennevières, Les Tiepolo, p. 58.

ECHANTILLONNAGE. SAINT AUGUSTIN: cheveux, noir grisonnant; barbe, blanche. Robe, blanc à ombres gris lilacé. Chape, jaune de Naples aux clairs; ailleurs, ocre bistrée, terre de Sienne; taches de rouge et

de le cal Doublare, vert de gris, vert mousse aux ombres Orfran, exarlate, or, emeraude Caur, écarlate at peu carnaine. Le cal caux. Suège, vert de gris a ombres bistre. Soche, bisne, gris cremeux, vert de gris dec dore. — On Sanda, and sanda, hours, birbe, noire, gris onnant par endeants. Chape, or fauve; doublare, hois Letre, blane; impression, blet, vert d'eaux tranche, jaune d'or sali. Crosse: hampe, et jent violate. In Metre, theu pale vert d'eaux. — Nouve hereux, châtain sombre: visage, basane. Rele, noire: elateratquie, biant i double, noir violatre. — Soure eleveux, châtain clair. Transpe, vert de gris. Diagent, escribite, aume d'or any grands clairs. — Para i teint, blafard: chereux, châtain roux. Pourpoint, escribite et et et gris diagraf, gris alas Cal, blane avec des parties bleutes. Coller, or pierre, bleu sombre. Manteau, cobalt engrisé; doublure, hermine jaunâtre. Haut de chausses, ocre laun, blanchissant aux clairs; bottes, gris jaunâtre; ombres gris verdâtre et bistre; nœud, vermillon Sceptre, brun; couronne, ocre bistrée. Coussin, pourpre vineux. — Architecture: nœud, vermillon Sceptre, brun; couronne, ocre bistrée. Coussin, pourpre vineux. — Architecture: pieds droits, gris crémeux; les ombres gris bleuté et verdâtre; arche, gris de fer lilacé ou olivâtre. Econçons: figures, gris bleutêtre sur or fauve. Dallage, gris cremeux; les cercles, bleu. — Fond: architecture, blane cru a ombres gris blacés. — Ciel, azur pâle; nuées, blane cremeux



# ANTONIO CANALE

# LA PIAZZA SAN MARCO ET LA PIAZZETTA A VENISE



ELA unit à l'intérêt d'un dessin d'architecture et d'un levé topographique très exacts, le charme d'une interprétation émue de la nature, l'agrément d'une observation fine et l'attrait d'une très belle peinture.

La précision et la franchise de l'image des édifices sont d'autant plus remarquables qu'elles n'entraînent ni sécheresse ni froideur. La justesse parfaite de la

perspective et de la notation des jeux de la lumière créent une admirable illusion d'espace et de plein air. Par leur vérité l'illumination de l'île de San Giorgio Maggiore et le miroitement de l'eau de la Giudecca satisfont l'esprit autant qu'ils réjouissent les yeux par l'éclat multicolore de leur aspect.

Quant à l'étoffage, il mérite également l'éloge, les personnages étant caractérisés, à l'échelle, bien en place et liés à l'ambiance.

La matière est dense et luisante, la touche ferme et délicate.

En contradiction avec le catalogue du musée qui attribue cette pièce à Bernardo Belloto, nous la réclamons pour Antonio Canale, de l'art duquel elle nous paraît un très bon spécimen. Bellotto fait plus sec et plus gros, contraste plus le clair et l'obscur et touche plus lourdement; en outre, il donne à la pierre une teinte beige à ombres noirâtres, qui est très signalétique.

A tous égards, notre tableau est identique à une Vue de la Piazza San Marco, prise de l'église, de hauteur égale, mais un peu moins longue, que conserve la galerie nationale à Rome (n° 308). Son style l'apparente encore etroitement a une Vue du Canale Grande, aux Uffizi (n° 1077) et à une Scuola di San Marco dans la galerie de Venise (n° 494).

P. 156 — 34. Toile. H. 0.69 — L. 1.08

Achete en 1867

LES PROCURATIE: façade, crémeux un peu bis: totture, illas rosatre — Campanile, gris rosàtre: toiture, vert de gris. — San Marco, creme, blanc, rose: mosaque, blea, vert, garance, or. — Palazzo Ducale, crème et rose. — Pavé, gris bistré et blanc — San Gorgo Macgore, creme, rose, vert de gris. — Ciel: au zénith, azur; au-dessus de San Giorgio, cremeix un peu orange, muers, cremeix clair



## FRANCESCO FOSCHI

#### PAYSAGE MONTAGNEUX — EFFET DE NEIGE



vec un peu plus de verve dans l'exécution, ce paysage, qu'on sent très près de la nature, serait remarquable.

Tel quel, il caractérise avec exactitude et sentiment l'aspect des Alpes et l'effet de la neige. Il donne bien l'impression de la sécheresse, de l'air froid, de la reverbération du sol blanchi, de la pesanteur des nuées chargées de flocons. Plusieurs détails sont très vrais et très expressifs : telle la piste glacée par le

passage des piétons; tels encore les arbres au premier plan; tels aussi les personnages, dont quelques-uns sont traités avec beaucoup d'esprit.

La matière est compacte et de très bonne qualité. Le travail est appliqué, sur, avec des moments d'animation qui lui font piquer des accents lumineux, voire plaquer des empâtements.

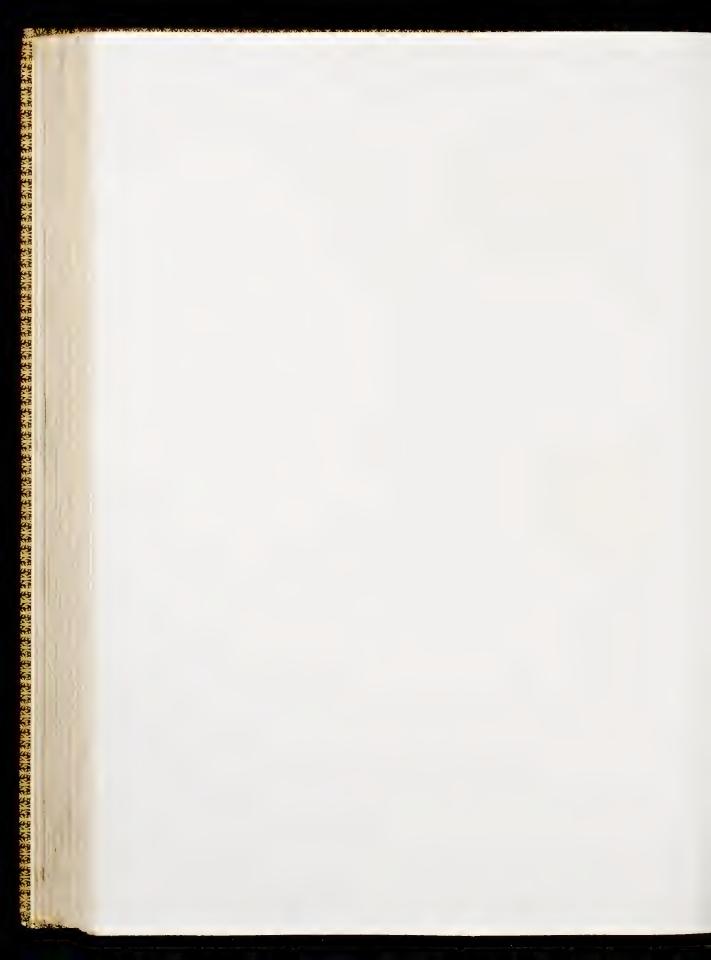
C'est bien à l'Italien Francesco Foschi qu'il faut attribuer, comme fait le catalogue, cette image de l'hiver septentrional! Elle révèle, en effet, mais plus experte ou plus heureuse, la même main qui peignit les *Effets de neige* du musée de Grenoble (n° 401, 402, 403) dont le second est signé derrière la toile « Francus Foschi, Anconiensis, pinxit, Roma, Anno 1750».

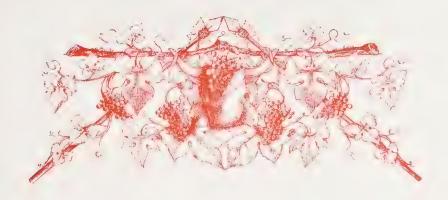
PL. 156. — 311. Toile. H. 1.21 — L. 1.70.

Den de M. Jouffrox, en 1851

PREMIER PAN rochers, gris, cre, terre de Sienne. Inthres, gris argente, ocre, terre de Sienne. It dus reguelle, gris, terre de Sienne. Homme, manteau, gris lilas, eulotte, vert cendre. Loma. Infe., est cendre: roche, terance carminée: panier, osier: chiffon, cobalt.— Deux imperan. autres, gris verdatre. Poet, gris nouraire: euce, briques roses. Maisons, gris jaunâtre, gris bleuâtre, gris de briques.— Pian median regetation, gris de fer Colline, gris de fer à clairs blancs cremeux. L'égetation nou ce munt, cett de gris lie det gris argente. I outres, jaune serin et vert émeraude clair.— En sit situace.— Nunces, blanc cremeux: gris verdâtre de différents tons.

# ÉCOLE ESPAGNOLE





# ÉCOLE ESPAGNOLE

très petit nombre de tableaux, mais une proportion exceptionnelle de belles pièces, telle est la caractéristique de la section espagnole de la galerie de Lille.

Aussi, notre publication l'englobe-t-elle presque entière.

En dehors des œuvres que nous reproduisons, nous n'en voyons que deux qui méritent une citation

en seconde ligne. Un *Jésus au Jardin des Oliviers* (n° 765) est un spécimen caractérisé de la dernière manière du Greco dans ce qu'elle a de plus déconcertant. Un *Garrotté* (n° 351), faussement attribué à Goya, est une peinture d'Eugenio Lucas, traduction libre — compliquée par l'adjonction de spectateurs et d'un paysage — d'une des plus impressionnantes gravures de son maître.





# DOMENICO THEOTOCOPULI

EL GRECO

# SAINT FRANÇOIS D'ASSISE EN PRIÈRES

rrange tableau qui saisit par une puissante expression des ardeurs de la foi et de la fièvre de l'extase. A ce point que l'effet bénéficie de singularités de forme et de couleur dont les plus frappantes sont une longueur excessive des jambes, du visage et surtout du cou, et une coloration noirâtre des ombres de la chair.

D'ailleurs à côté d'elles se notent des parties de vérité telles que le bleuissement des tempes, l'exacte apparence de lèvres exsangues, l'imitation des plis de la peau aux phalanges et celle du miroitement des ongles.

L'harmonie est grave et triste, abattue par la prépondérance des gris beiges et lilacés qu'imposait la bure du vêtement, et des gris ocreux ou bistrés du terrain et du roc. La note est confirmée à la fois par le contraste d'un coin de ciel très bleu et par la blancheur crue du carré de papier. Aussi bien contribue-t-elle à mettre en vedette un élément capital du sens, le stigmate sur la main.

Le métier est d'un peintre. Une touche ferme et franche a rehaussé, aux lumières, une matière nourrie d'accents parfois légèrement empâtés.

Autant que l'écriture en évidence sur le placard au premier plan, les caracteres de cette œuvre constituent une signature. La note du coloris et le

style de l'exécution distinguent toute une catégorie de productions de Greco, marquées de sa deuxième manière, soit contemporaines de la dernière décade du XVII° siècle ou du début du XVII°.

Sans parler des erreurs de proportions qui sont essentielles à l'art du maître ni non plus de particularités aussi constantes que l'arrangement des doigts, notre tableau partage avec de nombreuses peintures de Greco, pour la plupart de la même époque, plusieurs de ses traits les plus signalétiques. La pose du Saint est celle d'un pâtre à gauche de l'Adoration des Bergers dans l'église Santo Domingo el Antiguo à Tolède; d'un ange et d'un personnage au premier plan du Songe de Philippe II dans une salle capitulaire à l'Escorial; de Jésus dans le Baptème du Christ au Prado (n° 2124 c), etc. Le geste du bras et de la main appliqués contre la poitrine est réédité par Jésus dans le Dépouillement du Christ, dans la sacristie de la cathédrale de Tolède; par la Vierge et par un pâtre dans l'Adoration des Bergers précitée, et aussi par des portraits comme celui d'un Inconnu, au Prado (n° 242). Ajoutons que le type du Saint a été repris par Greco pour diverses figures, notamment pour Jésus dans le Baptème du Christ, et pour l'admirable Saint François montrant un crâne à un religieux, à Madrid (n° 21241).

Le maître a traité maintes fois le sujet de Saint François. Il existe, à notre connaissance, au moins une réplique de notre pièce, différenciée par quelques variantes et très inférieure. Elle appartient à D. S. Moret y Quintana et a figuré à l'Exposition Greco, à Madrid en 1902 (n° 2).

. — 764. Tile H 121 — L 0 )

Acheté en 1879. - Cité par B. Cossio, El Greco, 1908, p. 596

Cherona et barbe, nor : tonouve, gris noirâtre. Vêtement, gris beige, gris lilacés; par endr its les apparences olivatres : aux grands chairs, des filets de crémeux beurré. Corde, ocre trunatre — Terrain, gris verdatie; roc, gris bistre, : livâtre, terre de Sienne, brun sombre. — Grane cere terreuse. — Crecefex, ivoare sur no yer. — Livre : dos, olivâtre : tranche, gris rosâtre : termoir, cuivie — Paule, la inc un pou cremeux : cachet, garance carminee



## JUSEPE DE RIBERA

LO SPAGNOLETTO

## MÉDITATION DE SAINT JÉROME

EUVRE puissante et complexe, où rivalisent l'expression significative d'un sentiment très vif, la forte caractérisation d'une image très réaliste, l'accent d'un éclairage contrasté, d'une peinture très chaude et d'une facture vigoureuse.

Le plissement du front, la crispation des mains, l'ardeur du regard devinée sous les paupières mi-closes,

manifestent de façon claire et dramatique, l'effort et la fièvre d'une méditation passionnée.

Une illusion de relief et une évocation des aspects d'une chair de méridional naissent de la scrupuleuse conscience du dessin et du coloris.

Celui-là analyse au plus près les menues particularités de la peau et il détaille soigneusement la chevelure et la barbe; celui-ci oppose la blancheur un peu blafarde des parties du corps abritées par le vêtement au rougeoiement empourpré de celles qui sont exposées au soleil; il distingue les degrés du modelé par la différence de nuances qui sont, pour les saillants suprèmes un jaune crémeux, pour les demi-teintes un gris verdâtre, et, pour les ombres, un bistre très brun; même sur la barbe grisonnante il observe une persistance partielle de la couleur primitive marquée par des suggestions de jaune fauve.

L'harmonie est dominée par l'écarlate sombre de la draperie, que rappelle

le teint rougeatre du visage et des mains et que contraste le vert sombre du fond.

L'exécution est toute en pâte. Ferme, énergique, elle conduit selon la forme — qu'elle contribue ainsi à modeler — une brosse rude dont le frottement a accidenté la matière de nombreuses saillies lesquelles, en accrochant la lumière, multiplient l'effet pictural. En outre, des empâtements accentuent les plus grandes clartés.

Si l'on s'en rapportait à la représentation de la signature — vraiment par trop fantaisiste — que donne le catalogue, on serait fondé à douter de l'authenticité de notre pièce (\*). Mais, telle qu'elle est réellement sur le tableau comme sur notre fac-simile, cette marque est bien conforme à celle dont se servait le maître.

C'est une production de sa période de maturité, comme l'indiquent à la fois sa date et son style, lequel est, pour n'invoquer que deux références, exactement celui du Saint Jérôme en prières (1644), au Prado (n° 994) et d'une variation sur le même sujet, au musée de Brera à Milan (n° 613).

Le type du Saint constitue à notre tableau un autre lien de parenté avec l'œuvre de Ribera. L'artiste l'a, en effet, souvent répété soit pour d'autres figurations du même

personnage soit pour l'image d'autres héros chrétiens. C'est le cas, par exemple, du *Saint Jérôme* qu'on voit dans la collection Harrach, à Vienne (n° 261) et dans la galerie Durazzo à Gènes (Salon VI); du *Saint Barthélemy* au Prado (n° 977); du *Saint Paul ermite* au Louvre (n° 1723) et de celui que conserve la Pinacothèque de Turin (n° 326).

\* C'est ce qui est ar ve au dernier historion le Rocca. M. August I. -Mayer. Se nant au catalogue, d'a nic l'authenneire de la signature et, en consequence il a range notic tableau dans la categorie des products us de l'atelier du maître. Ci. Jasepe de l'illem, 1508, p. 1553.

· 5/ - 644. Toile. H. 0.78 - L. 0.65. - Acheté en 1880

Cheveux, gris blanchissant: barbe, blanc d'argent, avec des filets jaune fauve surtout sur la moustache.— Draperie, écarlate sombre. — Crane, gris ocré. — Fond, vert noirâtre

La signature sur le crane : la date sur le maxillaire

Jusepe Se Ribera

## **MURILLO**

#### MATER DOLOROSA



AGNIFIQUE chose qui frappe par l'intensité de l'expression d'une douleur farouche et intéresse par l'admirable vérité de l'image.

L'éclat de l'œil, le rougeoiment des paupières, la tuméfaction violacée de la chair près des yeux, le pincement du nez, l'avancée des lèvres sont aussi significatives de la fièvre, des pleurs et des sanglots

que sont génératrices de l'apparence du relief les fines nuances de crémeux rose, de rose chaud, de gris lilacé, de gris bistré et de brun qu'échelonnent le modelé.

La matière est très belle, dense et luisante. Preste et verveuse autant que sûre, l'exécution vise à l'effet par l'apposition d'accents de lumière et d'empâtements.

Classée par le catalogue aux Anonymes espagnols, cette tête, fragment d'une toile où, évidemment, elle appartenait à une "Mère douloureuse", doit être réclamée pour l'œuvre de Murillo. Non seulement par son style, mais encore par le caractère de sa physionomie et même par ses traits, elle est apparentée à plusieurs productions du maître. Telles, par exemple, à Séville, la Sainte Rufine du musée provincial et les peintures de la chapelle de l'hôpital de la Caridad. Le San Juan de Dios, en particulier, que présente

l'une de ces dernières pourrait être frère de notre personnage comme aussi pourraient être ses sœurs maintes femmes rencontrées sur la terre d'Andalousie.

P. rt — 935. Toile marouflee sur beis. H 044 — L 0.34

Legs d'Alexandre Feleux, en 18-3

Le morceau de toile original a été agrandi dans tous les sens.

Yeux, bruns noirs : cheveux, noir à reflets bleus. Voile, olive sombre, jaunissant aux caurs. — Foxo, brun noir — Sur le tront, le nez et la joue gauche, quelques dégradations



# FRANCISCO DE GOYA

## GRANDEUR ET DÉCADENCE DE LA COURTISANE

JEUNES!



ANS doute faut-il voir dans cette composition, comme dans son pendant, une de ces « moralités » que Goya affectionnait et dont nos titres nous paraissent expliquer le sens.

Pimpante et oisive, servie par une suivante attentive à l'abriter du soleil, occupée à la lecture d'un billet doux, une «maja» nargue l'honnèteté laborieuse

de lavandières qui peinent sous un ciel brûlant.

Cependant ce symbolisme ne se révèle pas à première vue : nous sommes d'abord conquis par le charme d'une peinture brillante et originale.

Elle a pour caractéristique essentielle l'importance de la part qu'elle fait au blanc et au noir.

C'est la blancheur, à la vérité assez crémeuse, de la poitrine provoquante de la Maja qui est la clef de l'harmonie : là se noue une chaîne que développent, comme des axes de l'œuvre, d'un côté, la mantille de la jeune femme, le papier dans sa main, les bas et les rosettes sur ses souliers, le pelage du chien et, de l'autre, des clartés vives sur les linges qui sèchent dans le fond. Quant au noir, il tient une grande place sur le costume des deux personnages essentiels et, filé en linéaments, il dessine les figures du second plan.

La première de nos impressions de couleur nous vient d'un jeu de jaunes

et de bleus qu'amorcent respectivement les jupes de la suivante et de sa maîtresse et que prolongent des ocres surtout olivâtres, opposées à des outremers rabattus et à des gris bleuâtres ou lilacés. Presque simultanément nous sommes affectés par le vif incarnat des joues de la Maja, auquel répondent des roses la plupart éteints, un orangé fumeux et des gris pourpres.

Le travail est d'une verve et d'une virtuosité prodigieuses. Les nuances ont été composées sur la toile même par le frottis d'une coloration sur une première déjà posée; à grands coups, parfois à la diable, une brosse rapide et décidée a trainé, plaqué, glacé une matière gluante, fortement empâtée aux grands clairs. Par sa direction et par sa pression la touche a contribué dans une large mesure au modelé qui, d'ailleurs, est sommaire, obtenu, pour les parties de chair, à l'aide de gris lilacés.

Au total, une apparence très "impressionniste" de lumière et de plein air, avec des morceaux étonnants comme le corps du chien et surtout le visage de la suivante teinté par l'ombre portée d'un parasol doublé d'une étoffe rouge.

Ce tableau donne la note la plus savoureuse de l'art de Goya. Sa peinture le classe à côté de chefs d'œuvre comme la Famille de Charles IV (1799) ou la fameuse Maja vestida, au Prado (nºs 736 et 2165 B); cette dernière identique pour le traitement du visage et des blancs. La pose et la tournure de notre héroïne caractérisent mainte figure de Goya, sa Sainte Rufine dans la sacristie de los Calices de la cathédrale de Séville, sa Reine Maria-Luisa au Prado (nº 738), sa Tirana à l'Académie de San Fernando à Madrid, etc. L'effet d'ombre colorée sur le visage de la suivante fut un motif aimé de l'artiste, dont son carton de la Vendange, au Prado (n° xxIII), offre un exemple typique. Quant à l'aspect très particulier du ciel, outre qu'il est celui de chaudes journées en Castille et surtout en Andalousie, il se retrouve sur plusieurs compositions du maître: pour n'en citer que deux, sur le Portrait équestre de Charles IV et sur le Picador à cheval, au Prado (n° 731 et 733). Notons encore la parenté de l'excellente image du chien de la jeune femme avec celle qu'on admire sur le beau portrait de D' Francisca Candado au musée de Valencia.

> 38 — 349. Tale H +81 — L 1.22

Achete en 1674. Ct. la notice suivante). Cite par Valerian von Loga, dans si ni livre Francisco de Gorat, p. 100. ct. dans si ni catali que de l'œuvre du maître, au n. 517, sous le titre Majas a la promenade.

— Lithe griphie par Kruger en 15704. gravepar Miyeur dans la Gazette des Beaux. J. 158, 15705. XXXIV. 40.

י גיייני זיי

Cf. la n. tice survante).

# FRANCISCO DE GOYA

## GRANDEUR ET DÉCADENCE DE LA COURTISANE

VIEILLES!



PPOSITION brutale mais éloquente!

En vain, "pour réparer des ans l'irréparable outrage " la Maja vieillie fait appel au fard, aux fanfreluches, aux bijoux, jusqu'a planter dans sa perruque outrageusement blonde une fleche d'Eros toute en diamants. Elle est vaincue. "Que tal — Suis-je ainsi? ", se demandet-elle en comparant à une miniature image de sa jeune

beauté, son visage reflété sur la glace que lui présente la ruine de sa sémillante compagne de jadis. La réponse, elle va la recevoir sous l'espèce d'un coup de balai du Temps qui, comme une revanche des pauvres lavandières, surgit derrière elle.

Comme le sens, le style apparie ce tableau avec le précédent.

C'est le même principe d'harmonie, caractérisé par un même étalage de blanc et de noir, dont la robe de la maîtresse et celle de la suivante font respectivement les premiers frais. C'est aussi un même contraste de jaunes et de bleus qu'amorcent le blond chaud de la chevelure de l'ex-Maja et le bleu céleste des flots de rubans semés sur sa robe. C'est, enfin, la même proportion de rouge, introduite cette fois par l'horrible apparence sanguinolente des paupières malades.

Pour ce qui est de l'exécution, elle est encore plus libre et plus nerveuse,

avec des audaces singulières, des groupements hasardeux des teintes les plus diverses.\*, des reprises sur une couleur encore fraîche par des touches d'une autre nuance; et aussi des glacis en matière écrasée ou frottée, et des accents de pâte accrochés aux lumières. C'est dessiné par la course de la brosse, modelé très sommairement à l'aide de quelques taches de bistre et de brun.

L'effet est celui que voulait l'artiste, terrible et édifiant. Quelques lourdeurs sont compensées par de pures merveilles de facture.

Peut-être la singulière ressemblance de la Maja avec la reine Maria-Luisa — d'autant plus frappante que dans la Famille de Charles IV, au Prado (n° 736), la souveraine porte sur sa chevelure une flèche identique à celle dont se pare notre vieille — implique-t-elle une allusion satirique à laquelle prétait d'ailleurs la personne royale. Cependant il convient de rapprocher notre composition d'une œuvre gravée du maître, la planche LV de la série de Los Caprichos. Intitulée « Ilasta la muerte! » (Jusqu'à la mort!), l'estampe ridiculise une vieille coquette qui s'attife devant la glace pour la plus grande joie de deux pincesans-rire et d'une camériste. L'inspiration est évidemment la même: de part et d'autre, c'est une caricature à la Hogarth; seulement, à Lille, elle est plus amère et, si l'on peut ainsi parler, plus puritaine.

Aussi bien, le costume de nos personnages comme le style de la peinture localisent-ils la production de notre pièce au voisinage de celle des *Caprices*, soit au passage du XVIII<sup>e</sup> siècle au XIX<sup>e</sup>.

M. le marquis de la Torrecilla à Madrid, nous a permis d'examiner de près la réplique de notre tableau qu'il possède. D'ensemble les deux toiles paraissent très voisines; en réalité elles sont séparées par de nombreuses variantes de dessin et de facture. A Madrid, le visage de la Maja n'est pas tout à fait semblable; son épaule gauche est plus saillante et plus haute; sa jambe est ramenée en arrière et ses pieds sont cachés. Du genou à la taille, la ligne de la robe se creuse, dégageant les poignets des deux femmes. Leur parure montre des différences: elle comporte notamment un plus grand nombre de flots de rubans. Le bras droit de la suivante est plus relevé: de même celui du Temps dont le balai n'est, d'ailleurs, pas pareil. D'une manière générale, le travail est bien plus sommaire et le coloris plus sourd. Nous considérons cette peinture comme une étude préparatoire à l'exécution de la nôtre. Nous sommes confirmés dans notre hypothèse par le fait que plusieurs des variantes qui distinguent notre tableau constituent des perfectionnements:

A 18 sur une etc. d'e de la 1 le de la Maia, grande de quelques centimetres carrés, on distingue ou bleu cereste, du jaune de Noples, du rese, du illas, du cadrariem, du blai e.

c'est le cas, en particulier, du geste du Temps qui, à Lille, est autrement naturel et significatif qu'il ne l'est à Madrid.

PL. 159. — 350. Toile. H. 1.81 — L. 1.25.

Don de MM. Reynart, Gentil et Sauvaige, en 1874.

Cité par Valerian von Loga, dans son *Francisco de Goya*, 1903, p. 107 et dans son catalogue de l'œuvre du maître, nº 567, sous le titre *Les Vieilles*.

Jeunes et Vieilles appartinrent à la collection de tableaux espagnols que le roi Louis-Philippe s'était fait former à ses frais en Espagne, de 1835 à 1837, par le baron Taylor et par M. Dauzats.

Sur l'inventaire manuscrit, qui nous a été très obligeamment communiqué aux Archives du Louvre, le premier de nos tableaux figure avec le nº 127 et sous le titre de Femmes de Madrid en costume de Majas. Il fut exposé à partir de 1838 et il est mentionné sous le nº 100 par la Notice des tableaux de la galerie espagnole exposés dans les salles du Musée royal au Louvre (1838).

Quant au second, il fut gardé en réserve, sans doute en raison de l'aspect repoussant des têtes des personnages. A l'inventaire il porte le numéro 129 et le titre de Vieilles femmes.

Les dimensions indiquées sur le registre ne correspondent pas à celles de nos pièces (*Jeunes*, H. 1.61 — L. 1.05); *Vieilles* (H. 0.16 (sic) — L. 1.10). Mais nous avons pu nous convaincre que les mesures enregistrées par l'inventaire sont souvent de la plus haute fantaisie.

En 1850, nos peintures passèrent en Angleterre avec l'ensemble de la galerie revendiquée par la famille d'Orléans. Avec lui encore elles furent vendues à Londres, le 13 mai 1853. Nous devons à l'obligeance des chefs actuels de la maison Christie qui dirigea les enchères, des renseignements sur les prix qu'elles atteignirent et sur leur sort. Elles furent acquises par M. Durlacher qui paya pour les Jeunes vingt et une livres et, pour les Vieilles, quatre livres et quinze shillings. Aussi bien, n'étant pas au goût du jour, ne pouvaient-elles être que négligées. Il n'en est pas même question dans le compte-rendu — pourtant très détaillé — de la vente que donna l'Art Journal!

ECHANTILLONNAGE. JEUNES. — Maja: teint, fardé, blanc gras et vermillon; yeux, noirs; cheveux, noirs. Corsage, blanc un peu crémeux, à ombres gris bleuâtre. Mantille, idem. Boléro et robe, bleu noirâtre; sur le saillant des plis, du gris de fer bleuâtre et de l'outremer franc tirant sur le Prusse Lettre, blanc un peu crémeux. Bas et rosettes, sur les souliers, blanc un peu crémeux; souliers, gris bleuté de satin. — Chien : pelage, blanc ; corps, gris lilas bleuatre, rougissant au tournant du ventre et des cuisses. Ruban, cadmium clair. — Suivante : visage, teint olivatre, rougi par l'ombre du parasol. Corsage, à basques, dentelle noire. Mantille, idem. Jupe; robe de tulle et de dentelle noires, sur un transparent jaune indien; d'où des aspects vert olivâtre, ocre assourdie et jaune indien; en plus, des rougeoiements déterminés par l'ombre portée du parasol. Souliers, gris bleuté. Parasol, jaune légèrement olivâtre; doublure, orangé pourpre. - Lavandières. I. A GAUCHE: cheveux, noirs; fichu, rose très rabattu; bords, noirs; corsage, ocre assourdie; jupe, outremer rompu de noir. Au second Plan. Celle a gauche, gris légèrement pourpré et rose très rabattu. Celle a droite, gris lilacé. — II. A DROTTE: Première, gris bleu un peu lilacé; noir; gris de cobalt; taches d'orangé saumon et capucine. Deuxième : cheveux, noirs ; corsage, gris bleu avec des parties de lilas et de lilas rose ; jupe, outremer rabattu avec du noir. Ensuite: visages, roses, à ombres noirâtres; cheveux, noirs; gris un peu verdâtres.-Sol: parties claires, gris verdâtre, gris olivâtre gris lilacé; ocre rouge. Partie ombree, gris terre d'ombre; gris noir et terre d'ombre. — Linges, blanc cru, blanc rosatre, gris vert d'eau. — Ciel : au-dessus des linges : à gauche, rose un peu pourpré ; à droite, gris fumeux. Les parties sombres sur la reproduction, gris fumeux ; au-dessus de l'ombrelle, gris légèrement pourpré ; les parties claires, bleu fumeux.

Marqué en bas, à gauche, C 103.

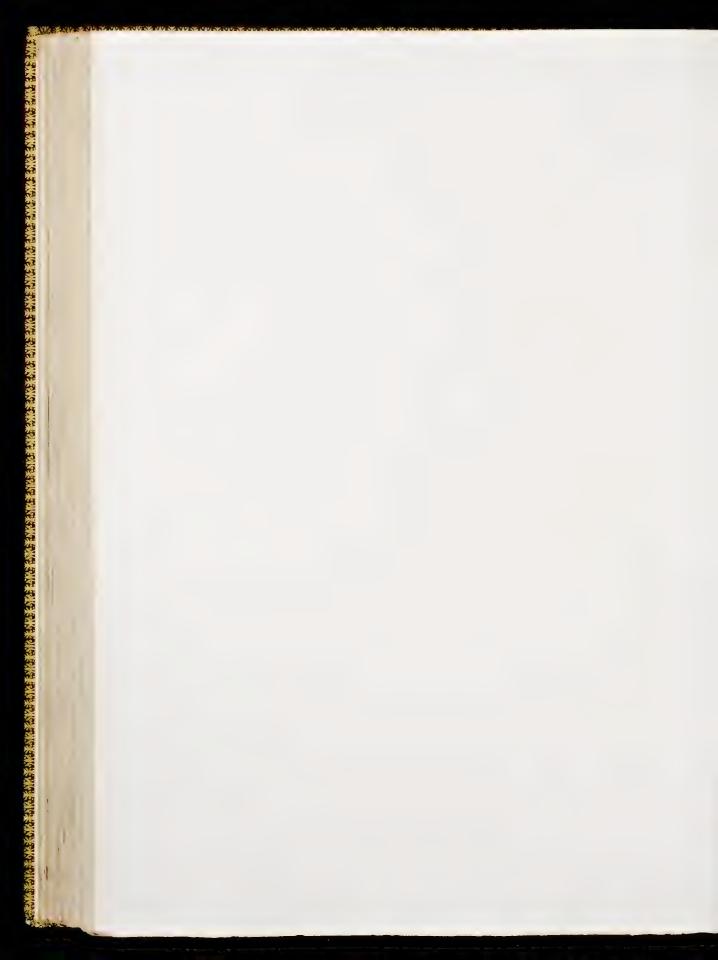
VIEILLES. MAJA: teint, fardé rose; paupières, sanguinolentes; perruque, blond roux; bijoux, perles et diamants. Robe, tulle blanc, brodé de fleurs bleu céleste, sur un transparent jaune de cadmium clair;

lenthe tepanlents, dent illeblea celeste, plot de ruban, idem. Souhers, vermillon feu. Chaise, noyer cur, mane de Naples aux umicres. — Suivante: leint, basane cuivré: joues fardées, rouge vif: reux, cernes de bistre n'irâtre. Rube, dentalle n'ure sur transparent beige chaud; le bas, rehaussé de blanc. Mantille, everlite: l'indee, noir. Bracelet, perles. Miroir, gris crémeux: tranche, terre d'ombre; n'ur plant, n'ire. Chave, nover clair. — Banquette a Gauche, ecarlate: galons, or. — Le Temps: heroux, l'inclassant, tent, besaue, à ombres olivâtres: ailes, gris crémeux; aux demi-teintes, gris octeux: milien, pris ve datre. Balan, gris et bistre: manche, ocre et brun. — Fond: clairs, crémeux et jaune indien. Hillenes, gris lilace: gris lilace sali aux grandes ombres.

Marque en bas, a droite, X 23

Une pression appuyant la toile contre le châssis qui est très large, a causé des degradations surtout tans le partie inférieure, de chaque côté de la Maja

# TABLES





# TABLE ALPHABÉTIQUE

PAR NOMS D'ARTISTES

#### DES PEINTURES DU MUSEE DE LILLE

PRESENTÉES DANS CET OUVRAGE

AERTSZ (Pieter) (Amsterdam? 1507, 1508 — 1575). Une Pâtissiere, II, 213 — PL, 93.

AMBERGER (Christoph) (? vers 1500 — 1561-62. Portrait de Charles-Quint, I, 143.

AMERIGHI DA CARAVAGGIO (Michelangelo) (Caravaggio, 1569 — 1609).

Meditation de Saint Jean, III, 520.

AMSTERDAM (Lambert de) (Amsterdam, ? - ?) [Lambert Zustris]. Judith tenant la tèle d'Holopherne, II, 221 — Pt., 95. Noli me tangere, II, 217 — Pt., 51.

ARTHOIS (Jacques d') (Bruxelles, 1613 — 1686). Etang à la lisière d'une Forèt, I, 125 — PL. 38.

ASSOMPTION DE MARIE (Maître de 1'). Voir BOUTS (Albrecht).

AVED (Joseph) (Douai, 1702 — 1766) ? Portrait de Femme, III, 392.

AVIGNON (École d') XV°-XVI° siècle). Jésus au Jardin des Oliviers. — Jésus crucifié par l'Obéissance, la Miséricorde, la Charité et l'Humilité. — Le Pressoir mystique. — La Mise au tombeau, III, 302.

AVONT (Pieter van) (Malines 1599 — 1652).

Sainte Famille, I, 117 — Pt. 39 (Cf. J. BRUEGHEL II).

BALDOVINETTI (Alessio) (Florence, 1427 — 1499).

La Vierge adorant l'Enfant avec Saint Jean aupres de lui, III, 520.

BARON (Henri) (Besançon, 1816 — 1885). Les Patineurs, III, 394. Soirée d'été en Italie, III, 394. BASSANO (IL). Voir PONTE (da .

BAUDRY (Paul) (La Roche-sur-Yon, 1828 — 1886 .
Supplice d'une vestale, III, 507 — P — 134

BEGA (Cornelis Pietersz), Haarlem, 1620 — 1664 Scène de cabaret, II, 305 — PL. 101.

BEIJEREN (Abraham van) <sub>A</sub>La Haye ou Delft, vers 1630 — vers 1655. Coin de table, II, 208. Poissons et crabes, II, 208. Poissons de mer, II, 208.

BELLEGAMBE (Jean) (Douai, 1467-80 — 1533-34 Le Pressoir mystique, III, 403 — PL. 111. Anges. III, 405 — PL. 111. La Trinité arec Donateurs (Triptyque), III, 302.

BELLEVOIS (Jacob) (Rotterdam, 1621 — 1676 ou 1684).

Naufrage à la côte, II, 319 — Pt. 79.

BELLINI (Padoue ou Venise, 1428 1516 Meher de Giovanni — Francesco BISSOLO 2, 3 15543 ; Portrait d'une dame avec les attributs de Sainte Mune Madeleine, III, 541 — PL, 148.

BELLINI (Autour de Giovanni, Saint Sébastien, III, 523 — PL, 153.

BENT (Johannes van der) (Amsterdam, 1650? — 1690).

Paysage italien, II, 209.

BERCHEM (Claes Pietersz) (Haarlem, 1620 – 1683 Site italien au coucher du soleil, II, 307 – Pt., 102

BERCK HEIJDE (Gerrit) (Haarlem, 1638 — 1698). Le Manege, II, 349 — Pl., 106.

BERNIER (Camille) (Colmar, 1823 — 1902). *Le Matin*, III, 394. BEUKELAER (Joachim) (Anvers, 1530 — 1573?.)

Les Pourvoyeurs | 151 — Pt. 8.

BISSOLO (Francesco) (?, ? — 1554?)?

Portrait d'une dame avec les attributs de Sainte Marte
Mide eine, Cf. BELLINI Atelier de).

BLÈS Herri met de Bouvignes, vers 1500 — après 1550). Fuite en Egypte. I, 29.

BLES Pseudo Ado in des Mages. Voir BRABANÇON ANONYME.

BOEL (Peeter) (Anvers, 1622 — 1674). Chasse. I. 129 — Pt. 30. Vanitė I. 127 — Pt. 20.

ROHLLY (Louis 'La Bassée, 1761 + 1845).

It it h' qh' dan, III, 459 - Pt. 122.

I cit h' at Monan, III, 459 - Pt. 122.

I cit h' at Monan, III, 450 - Pt. 122.

I cit h' at A Manan, III, 450 - Pt. 122.

I' cit h' at a h' iii dan, iii l' at a h' iii dan, iii l' at a h' iii l' at a h' ii l' at a h'

LOLOGNE Folds XVII seeds.

I is a constructed in the leatherness, III, 521.

BONHITE R St. Bordeady, 1822 - 1861. L. Gell ...

BONIFAZIO VERONESE. Voir PITATI (B. de).

BORCH (Zwolle, 1617 — 1681. (Autour de Gerard

Portrait d'une dame de qualité. II, 275 — Pl. 97. BOTH Jan Dirksz) Utrecht, vers 1610 — 1652).

EOTH Jan Dirksz) Utrecht, vers 1610 — 1652).

Coucher de Soleil, II, 285 — Pt. 102.

BOLCHER FIG. S.S. Pers. 1794 - 77

BOUCHOT (François) (Paris, 1800 — 1842).

POLITONGNE A VOLSAN JAN J. C. ul mm. is 187 – 184 Naturals and J. M. J. Pr. S.

BOUGHON Fors, 1447 1220-1. Goods of lean). Calvaire, III, 307 — Pt. 110.

POURDON 'Sébastien' /Montpellier, 1616 — 1671'.
Cour de ferme au Crepuscule, III, 427 — Pt. 138
Portrait d'un architecle, III, 425 — Pt. 115.

BOUT (Pierre Bruxelles, 1658 — 1701). Collaboration avec J. D'ARTHOIS, I, 125.

BOUTS (Albrecht) (Louvain, vers 1460 — 1549) [Maître d 1 \sights v\_1 1 - d, M. t) ... M. tt ... M. tt ... Pt. ...

EOI TS Dros. H. rlem, vers 1410-20 - 1470, Le Chemin du Ciel, I, 13 — Pt. 1

BRABANÇON ANONYME, 1<sup>re</sup> moitié du XVI<sup>e</sup> siècle.

\*\*PSEUDO-BLÉS!\*
\*\*Adoration des Mages, I, 35 — Pt. 5.

BRAKENBURGH (Richard) (Haarlem, 1650 — 1702).

hresse et Luxure, II, 365 — Pt., 90.

Le Leve J. Mariée, II, 363 — Pt., 89.

BRASCASSAT (J.-Raymond) (Bordeaux, 1804 — 1867). Taureau, III, 393.

BRETON (Emile) (Courrières (Pas-de-Calais), 1831 - 1902,. Ètang, III, 394.

BRETON (Jules) (Courrières (Pas-de-Calais), 1827 — 19 % . Plantation d'un Calvaire, III, 505 — Pt. 143

BROUWER (Audenarde, vers 1606 — 1638?) (Style d'Adriaen

Au Cabaret, I, 119 — PL, 35.

BRUEGHEL II (Pieter) (Bruxelles, 1564 — 1638 . Rue de village par un temps de neige, I, 30.

BRUEGHEL II (Jan) (Anvers, 1601 — 1678 .

Sainte Famille, I, 117 — PL. 39. (Cf. P. VAN AVONT

BRUYN I (Bartholomeus) (?, 1493 — 1553-57 .

Portrait d'un inconnu, I, 165 — Pt. 45.

Portrait l'ane inconnue, I, 165 — Pt. 45.

BRUYN II Barth I meus. Cel gue, e = apres 1657, ? Pertout d'une dame régee, I, 105 — Pt. 46.

CALIARI Vi rostist Paolo Verine, 1528 — 1988. — Motive de Sint Gerges, III, 851 — Pr. 181. — I L'ijanie, III., 557 — P., 155. — I i verine, III., 557 — Pt. 155.

CAMPHUIJEN 'Govert' (Gorcum, 1623 ou 1624 — 1622 . Fin de chasse, 11, 321 — Pl. 80.

CANALE (Antonio) (Venise, 1097 — 1768) La Piazza San Marco et la Piazzetta à Venise, III. 5 » Pt. 180

CANALETTO (Antonio). Voir CANALE.

CAPUCCINO (IL). Voir STROZZI.

CARAVAGGIO. Voir AMERIGHI.

CASTIGLIONE (Benedetto) (Gênes, 1617? — 1670. Jernaten, III. 221.

CAZIN (Charles) (Samer près Boulogne, 1841 — 1901). Tohie. III. 511 — Pr. 135

CHAMPAIGNE Ph., 1, 1 et de Bruxelles, 1602 ~ 1174.

I. L. vo. (L. v., III., 41) - Pr., 127.

I. B. a Pistaw, III., 33.

 $\begin{array}{c} \text{CHARDIN J.-B. Simeon) (Paris, 1699} \rightarrow 1776 \\ \text{Is repaired to in the period } \mathbb{P}\mathbb{I}, \ \mathbb{P}^3_7 \rightarrow \mathbb{P}^1 \ \text{ typ.} \end{array}$ 

CHINTREUIL (Antoine) (Pont-à-Vaux (Ain), 1814—187 · . Vapeurs du soir, 111, 394 ·

CLERCK (Hendrik de) (Bruxelles, 1570? — 1629?

La Piscine miraculeuse, 1, 30.

CLOUET, Tours, vers 1500 – vers 1572 'Autour de Franç is Portrait d'une jeune fille de qualité, III, 409 – P. 1112

CODDE Poter Anstodium, (2) a u (10) = 178.

Conversati a. II. 157 — P., 6...

Terepo la lisear, II. 37 — Pr. 60.

Un Théologien à sa table de travail, II. 208.

COECKE? (Peeter) (Aelst, 1502 — 1550).

Predication de Saint Jean, I, 45 — Pt. 15

COIGNARD (Louis) (Mayenne, 1812 — 1885).
Păturage en Holl inde, III. 304.

COLAS (Alphonse) (Lille, 1818 — 1887 Portrait du peintre Souchon, III, 394

- COLONAIS ANONYME XV° XVi° stècle\.

  Donateur et donatrice, I, 149 P1, 42.

  Sainte Barbe et Saint Louis, I, 149 PL, 42.
- COLONIA (Adam de) (Rotterdam, 1634 1685). L'Annonciation aux Bergers, II, 339 — Pt. 96.
- CONSTABLE (John) (East Bergholt (Suffolk) 1776—1837).

  Pochade, I, 179— PL. 48.
- CONSTANT (Benjamin, Paris, 1845 1902). Intérieur de harem au Maroc, III, 515 — PL, 136.
- COROT (J.-B. Camille) Paris, 1796 1875). A l'aube, près d'un étang, III, 465 — Pt. 124.
- COSTA (Lorenzo) (Ferrare. 1460 1535).

  Madone adorant l'Enfant, avec Sainte Cécile, III, 537 —
  Pt. 147.

  Portrait d'une jeune inconnue, III, 535 Pt. 147.
- COUDER (Alexandre) (Paris, 1808 1879). Les deux Favoris, III, 394.
- COURBET (Gustave) (Ornans (Doubs), 1819 1877) Apres-dinée à Ornans, III, 493 — Pl., 132.
- COXCIE (Michiel de) (Malines, 1499 1592). *Le Sauveur*, I, 43 — PL. 36.
- CRAYER (Gaspard de) (Anvers. 1584 1669). Les Quatre Couronnés, I, 83 — Pl. 15, L'Ange et le Fils de Tobie, I, 30. Le Saureur, I, 30.
- CUIJP (Aelbert) (Dordrecht, 1620 1691). Scene militaire à la porte d'une ville, II, 208.
- CUIJP (Jacob Gerritsz) (Dordrecht, 1594 1651-52).

  Portrait de Famille, II, 245 Pt. 57.

  Portrait d'une Dame dgée, 1, 208.
- DAUBIGNY (Charles-François) (Paris, 1817 1878).

  Soleil levant, Bords de l'Oise, III, 489 PL. 131).
- DAVID (Oudewater, vers 1460 1523) (Atelier de Gérard). La l'ierge avec l'Enfant dans un Jardin; Anges musiciens (Triptyque) I. 11.
- DAVID (Louis) (Paris, 1748 1825). Bélisaire recevant l'aumône, III, 443 — Pt. 118. Napoléon 1ºs en habits impériaux, III, 393.
- DECAMPS (Alexandre) (Paris, 1803 1860). Chasse en plaine, III, 473 - PL, 142.
- DECKER (Cornelis Gerritsz) (Haarlem, avant 1625 1078).
- Paysage, II, 301 PL. 98.

  DELACROIX (Eugène) (Charenton, 1798 1863).

  Médée furieuse, III, 467 PL. 125.
- Fleurs, III, 393.

  DELFF (Jacob Willemsz) (Gouda, ? 1601).

  Portrait d'une Inconnue, II, 223 Pt. 94.
- DELFF (Delfius) (Jacobus Willemsz) (Delft, 1619 1661).

  La Lecture interrompue, II, 299 PL. 99).
- DIAZ (de la Peña) (Narcisse) (Bordeaux, 1807 1876). L'Amour désarmé, III, 394.
- DIJCK (Anthonie van) (Anvers, 1599 1641).

  Calvaire, I, 105 PL. 23.

  Marie de Médicis, I, 111 PL. 25.

  Miracle de Saint Antoine de Padoue, I, 109. PL. 24.

  Portrait d'une Dame dgée, I, 113 PL. 26.

  Vierge avec l'Enfant et Alex. Scaglia en prières, I, 30.

- DIJCK (Philip van) (Amsterdam, 1680 1752. Galante compagnie, II, 373. — PL, 108.
- DONVÉ (Louis-Joseph) (Lille, 1760 1802). Frayewr I (Portrait de l'artiste) III, 451 — Pt. 120. Portrait du peintre Joseph Sauvage, III, 449 — Pt. 119.
- Rencontre d'Abraham et de Melchisédec, II, 208.
- DUGHET. LE GUASPRE, GASPARD POUSSIN (Gaspard) (Rome. 1613 1675).
- Campagne Romaine, III, 423 PL. 114. DUPRÉ (Jules) (Nantes, 1812 — 1889). Bataille de Hondschoole, III, 477 — PL. 127. (Cf. LAMI).
- EECKHOUT (Gerbrand van den) (Amsterdam, 1621 -
  - Continence de Scipion, II, 313 PL. 104. Le Denier de César, II, 315 — PL. 78. Portrait d'un jeune garçon, II, 208.
- EIJCK I (Nicolaes van, Anvers, 1617 avant 1679).

  Un Cavalier, I. 31.
- ELIAS PICKENOIJ "Nicolaes) (Amsterdam. 1590 ou 1591  $_{1053-56}$ ,
  - Portrait d'une Inconnue. II, 237 PL. 55.
- EUSEBIO DA SAN GIORGIO (Actif entre 1492 et 1527 Vierge adorant l'Enfant, III, 520.
- FACCINI (Pietro) (Bologne, 1562 1602).
  Sainte Agathe bénie par Saint Pierre, III, 521.
- FICHEL (Eugène) (Paris, 1826 1895). La Carte à payer, III, 503 — PL. 144.
- FLÉMALLE (Bertholet) (Liège, 1614 -- 1675).
  Saint Lambert, I, 31.
- FLORENCE (Ecole de) (première moitié du XV° siècle).

  Vierge avec l'Enfant Calvaire Les SS. Georges,
  Christophe, Martin, Julien, (Triptyque). III, 520.
- FLORIS (Frans) (Anvers, 1516 1570 . Saint Amand patronnant un Abbé, I, 49 — PL, 7.
- FOPPA (Vincenzo Brescia, 2º moitié du XVº siècle . Saint Antoine de Padoue, HI, 520.
- FORTIN (Charles) (Paris, 1815 1865). *Les Chouans*, III, 394.
- FOSCHI (Francesco) (Ancône, actif à Rome au milieu du XVIII<sup>s</sup> siècle).
- Paysage montagneux. Effet de neige. III, 571 Pt. 156.
- FRAGONARD (Honoré) (Grasse, 1732 1800).

  Adoration des Bergers (esquisse), III, 439 PL, 117.
- FRANÇAIS (Louis, Plombières, 1814 1897). Bois sacre, III, 394.
- FRANCE DU NORD-EST Maitre de la) (2º moitié du XVº siècle).
- Philippe le Bon, duc de Bourgogne, III, 395 Pt. 109. FRANCE DU SUD-EST (Ecole de la) (XIVº siècle).
- Saint Paul, Saint Mathieu, Saint Jude, III. 392. FRANÇAISE (Ecole) (vers 1560). La Folie de la Musique, III, 392.
- FRANÇAISE (Ecole, Arm moitié du XVIII siècle).

  La Gene, III, 393.

- FRANCHOYS (Pieter) Malines, vers 1600 1653 Produkti i Muzuk Jahr le rogero. I. 30.
- GADDI (Florence, vers 1300 1366) (Atelier ou suite
  - Vierge glorieuse avec l'Enfant entre Saint Pierre et Sunt Jean Lagatra III, 520
- GEEST Wijbrand dej (Leuwarden 1990-02 105) f in the health wind did Novite II. 241 — Pro-
- GELDER Aert der (Dordrecht, 1645 1727 15. 1. 1. N. off. Jen. 1844 (1886). H. 357 - Pt. 88.
- GÉRICAULT (Théodore) (Rouen, 1791 182),.

  Frisode de la course des Barvers, pend est constitution (m. 111, 172), P. 142.
- GHIRLANDAIO Domenico deli Florence, 1449 14.14 14.14 14.15 in tote, III, 520 Pt. 140
- GILTLINGER (Gumpolt, vers 1450 1522)
- GOIJEN Jan van, Leyde, 1596 -- 1650 No. ... Grace, II, 253 -- PL, 50
- GOSSAERT Jan<sub>1</sub> (Maubeuge, vers 1470 1541) L. et<sub>8</sub> e at e<sub>8</sub> e<sub>8</sub> e<sub>8</sub> e<sub>8</sub> e<sub>8</sub> e<sub>8</sub> (1, 29)
- GOYA Y LUCIENTES Francisco de Fuendatedos Atagor , 1740 1828
  - Grandear et decrater e de la Constisme : Jeunes 1111. 585 - Pr. 158
  - Goden et konder, e de la Contrane (Lader! ) 1.
- GRIGO L. VICIHEOTOCOPULI.
- GRECZI Kan Ba<sub>r</sub>) ste Acumus, pres Mac a. 1728 ; N 2 Psylvec, Commun. Janua , III (1922).
- GRUNEWALD (PSEUDO).

  ( a meacht d'y mes, 1 197 Ph. 44
- GUARDI Francescoi (Venise, 1712 179). France, ide, III, 520.
- GUASPRE Te. V r DUGHLIT.
- GUILLAUMET Gustave-Achille Paris, 1840 1887, Marche avabe dans la plaine de Tocria, III, 394.
- HALLÉ (Noël) (Paris, 1711 1781 Secretore édit sur le de marces par Egle, III, 392.
- HALS Dirk) Haarl m., S.1. 1050.

  Partie de Truc-Trac, II, 259 Pt., 02

  Soins Maternels, II, 201 Pt., (3).
- HALS (Frans) (Anvers, entre 1580-84 10  $^{\circ}$  . Hille Bobbe, II, 231 Pi  $^{\circ}$  4.
- HALS II (Frans), Haarlem, entre 1617-2 \(\text{.or} \) if \( \int \text{ Frans} \) in the II, 2 \(\text{ N}, \) Joyenn Musition, II, 2 \(\text{ N}, \)
- HEIDI N. Jan van der G. reum, 1637 1712 1914 d. dimittinger, A. 147 — P. 187

- HELST Bartholomeus van der) (Haarlem, 1611-12 --
  - Portrait d'Homme, II, 289 Pl., 72. Portrait de Femme, II, 289 — Pl., 72 Venus triomphante, II, 291 — Pl., 73
- HEMESSEN (Jan). Voir SANDERS
- HENNER Ran-Lacques Bernwiller (Alsace) 1829 1905 Construct inteste, III, 394.
- HÖCKERT (Johan Fredrik (Jonkoping, 1826 1866 Un Prethe en lag-nie, 1, 189 — Pt. 50.
- HOLBEIN II Augsburg, 1497 1848 Diapres Hans). La C. n. ra Tanconne et les entants du pentre : Te 143.
- HOLLANDAIS ANONYME (première moitié du XVIII secle
  - P. Cattle I have true (hadinger, II, 211 PL. 92.
- HOLLAMIAIS ANONYMY Passage du XVII au XVII siecle.
  - Portrait d'une inconnue, II, 225 PL. 52.
- HONTHORST (Gerrit van) (Utrecht, 1590 1650). Triomphe de Silene, II, 239 – P1, 20.
- HONTHORST (GUILLAM van Autrecht, 1664 1666).

  Portrait d'une Dame inconnue, II, 273 Pt. 67.
- HOOGH Pieter de, (Rotterdam, 1629 peu apres 1677 . Interieur au crepuscule, II, 331 — Pt. 83.
- HUET Jean Baptiste, Paris, 1745 1811. Ruines d'un chilieau au bord d'une riviere, III, 393.
- ISABEY (Eugène-Louis-Gabriel) (Paris, 1804 1886).

  Heher d', Ilehoniste, III. 3, 3
- JANSSENS .Hieronymus) (Anvers, 1624 1693). Fête Galante, 1, 133 — PL. 32.
- JARDIN Karel du Amsterdam, vers 1022 -- 1078.

  Fratio age avec de distribut. V. II. 208
- JONSON VAN CEULEN (Cornelis) Londres, 1593
  - Fort styre was to him Manaran Schuwman, II, 243 Programmer
- JORDAENS Jacob) (Anvers, 1593 16, 8
- Etude de l'aches, I, 101 PL, 21.
- I to out and Ja b. 1. 10.
- Jours de Ma He et Mr e L. . Pt. . 8.
- Leton of other Podemien. 1. )
- Les Apolie, 1. 1) Made etne terme, 1. 15 . Pt . 1
- Ret w de l'Entant predigat. I. . Pron
- Manual et as variable I. S.
- Unjipeur are meute. I. 10 PL 20
- KNIJFF Wouter Wesel, 1620 apres 1079 .  $P \approx \sigma_{SC}$ , II, 208.
- KOEDIJCK Isack Leyde, 1010-17 1110 .077 . La leçon de lecture, II, 293 — PL, 74.
- KONINCK Salem in Am terdam, 110. 1155.
  Perbuit tuo incomia II, 285 Pr. 70
- LAMI Eagene-Louis Paris, 1800 1830 Butuille de Hondschierte, III. +77 Ph. 127, Ci. DUPRE,

- LARGILLIERE (Nicolas de) Paris. 1656 1746 Le paysagiste Jean Forest, III, 431 — PL. 116. Portrait d'un homme de qualité, III, 433 — PL. 139.
- LEEUW (Pieter van der) (Dordrecht, 1647 1679). Laitiere renversée, II, 209.
- LEHMANN (Henri) (Kiel, 1814 1882). Repos, III, 394.
- LE NAIN (Antoine) (1588?—1648) Louis (1593—1648) Mathicu (1607—1677). (Laon-Paris). Repas de paysans, III., 411—Pt.. 137. Adoration des Bergers, III., 413—Pt.. 113.
- LETHIÈRE (Guillaume Guillon) (La Guadeloupe, 1760
- Mort de l'irgime (esquisse), III, 453 Pt. 142. LIENARD (Édouard) (Paris, 1779 — 1848).
- Portrait de femme. III, 393. LIESBORN (Suite du Maître de) (Ecole de Soest en West-
- phalie, fin du XVº siècle).

  Innonciation Adoration des Bergers Adoration des Mages, I, 143.
- LIEVENS I (Jan) (Leyde, 1607 1674). Tête de caractère, II, 271 — Pl. 99.
- LINGELBACH (Johannes) Frankfurt/Main, 1623 1674 Marché aux poissons sur la côte, II, 209.
- LORME (Anthonie de) (Doornijck, ? 1673). Intérieur de la Groote Kerk à Rotterdam, II, 287 — Pl., 71.
- LUCAS (de Madrid) (Eugenio) (fin XVIII° siècle commencement du XIX° siècle,. Un Garrotté, III, 575
- MAES (Nicolaes) (Dordrecht, probablement 1632 1693).

  Portrait d'une jeune fille, 11, 333 PL. 84.
- MARATTA (Carlo) (Camerano, 1625 1713).
  L'. Innonciation, III, 521.
- MARRELL (Jacob) (Frankenthal, 1614 après 1685 . Fleurs, Oiseaux, Insectes, I, 169 PL. 47.
- MEISSONIER (Ernest) (Lyon, 1815 1891). L'amateur de peinture, III, 487 — Pl. 130.
- MIERIS I (Frans van) (Leyde, 1635 1681). La femme de Jéroboam chez le prophète Ahija, II, 343
- MIERIS (Willem van) (Leyde, 1662 1747). Jeux d'enfants, II, 367 — Pt., 107.
- MIGNARD (Pierre) (Troyes, 1612 1695). Jugement de Midas, III, 392. Portrait du peintre, III, 421 — PL, 139.
- MILLET (Jean-François) (Gruchy près Gréville (Manche), 1814 1875).
- La Becquée, III, 483 Pt., 129.

  MONNOYER (Jean-Baptiste) (Lille, 1634 1699).

  Fleurs, III, 208.
- MONTICELLI (Adolphe) (Marseille, 1824 1886). - Amour ! III, 499 — PL, 133. Paysage, III, 304.
- MOR (Anthonie) (Utrecht, vers 1512 1576 78 Portrait d'une inconnue. II, 215 — PL, 92.
- MOREAU (Gustave) (Paris, 1826 1898). L. Iutomne, III, 501 — Pl. 144.

- MOREELSE (Paulus Utrecht, 1571 1138).

  Portrait d'une Fillette de qualité, II, 227 P. ...
- MORLAND (George) (Londres, 1715 1804. Echange d'impressions, I, 177 Pt. 48
- MOUCHERON (Frederik de) (Emden, 1633 1686).

  Jardin d'Italie au Crépuscule, II, 335 PL. 103
- MULLER (Charles-Louis) (Paris, 1815 1802 Le Jeu, III, 304.
- MURILLO (Bartholomé Esteban) (Séville, 1618 1682 . Mater Dolorosa, III, 581. — Pl., 160.
- NAIVEU (Mathijs) (Leyde, vers 1647 vers 1721 Les Bulles de savon. II, 361 — Pt. 107.
- NEEFS I (Peeter) (Anvers. 1578 1656-61). Interieur d'eglisc. 1, 77 — Pt. 14 Interieur d'eglise au Grépuscule, I, 79, — Pt. 37.
- NEER (Aert van der) (Amsterdam, 1903 1677 Clair de Lune, II, 269 — Pt. 66.
- NEER (Eglon-Hendrik van der Amsterdam, 1635-36
- Relour de Chasse (Portraits), II, 355 Pl. 104. NETSCHER (Constantijn) (Heidelberg, 1639 — 1684).
- Portrait d'une Danne, I, 200.

  NEUCHATEL (Nicolas' (Comté de Berg' 'Hainaut', vers 1525 après 1590). (Copie ancienne d'après .
- Portract du Mathematicien Neudorfer. I. 30. NEUVILLE (Alphonse de) (St-Omer. 1836 — 1885) Eclaireurs d'avant-garde, III, 394.
- OCHTERVELT (Jacob) (Rotterdam, 1630-35 avant 1700,
  - Une Famille à table, II, 341 Pt. 86.
- OOST II (J. van), Bruges, 1637 1713. Portrait d'un incomm, 1, 130 — Pt., 40 Messire Nazaire-Joseph Dangeville, viconte de Lompret, 1, 130 — Pt., 40.
- ORLEY (Barent van) /Bruxelles, vers 1402 1542 Adoration des Bergers, I, 33 — PL. 4.
- OSTADE (Isack van) (Haarlem, 1621 1649 . Ibattoir rustique, II, 311 — PL, 77 Patineurs, II, 309 — PL, 103.
- OUDRY (Jean-Baptiste) (Paris, 1686 1755 *Un Carlin*, III, 435 — Pl. 140
- PALAMEDESZ (Anthonie) (Delft, 1601 1673).

  Portrait d'une Famille noble, II, 267 Pl. 65.
- PASTURE (Tournai, 1399 ou 1400 1464) (Suite de Roger de la .
- Saint Jean soutenant la Vic. gc. 1. 29.
- PATINIR (Joachim de) (Dinant? 1524 Diane et Acteon, 1, 29,
- PIAZZETTA (Giovanni-Battista) (Pietrarossa, près Trévise, 1682 — 1754,. L'Assomption, III, 520.
- PILS (Isidore-Auguste) (Paris, 1813 1875 . Le marèchal Molitor sur son lit de mort, III, 394.

PITALA OS Banaz, d. Acesto, 1487 - 1253 M. Arvintary professor on de Pharra, III. 548 Proseque

POEL (Egbert van der) Delft, 1621 - 1 0,

POLLINBURGH Concells van Utrocht vers 1980 -

From de Midelene, II,  $235 = \text{Pr.}/\phi$ .

PONTE (Basser Rep do Bassa) 1.5(0 20).

Potant de Review Griderin, III.547 Pr. 15)

PONTE Attack de Jacop do .

Occorneme tal. Jacop do .

Interieur de tisserand, III. 5 . ..

Un mariage, III. 5 . ..

PONTE IL BASSANO (Leandro) (Bassano, 1558 19 Je 18 A. Politico Victoria Provincia de Temple, III. 31 ...

POURBUS I (Frans. Bruges, 1545 — 158) From the date of the 1, 55 — Pr. 56

POUSSIN Nicolas, Villers, près des Andalys (5) 4 Le 1, 19 - Sout 'a l'evite aux attentes de l'Enric et de la 12n es de, 111, 593

PUVIS DE CHAVANNES (Lyon, 1824 1848). Le Sommett, III, 394.

QUELLIJN (Erasme) (Anvers, 1607 — 1678 / Sta Chez Marthe et Marie, 1, 30. Cf. A. van Utri

RAVESTEIJN (Jan. Anthonisz van). La Haye, 1572 No. 1937

Portrait de l'rijdags van l'ollenhoven fils, II, 20 × Portrait de l'epouse du precedent, II, 20 ×

RESTOUT (Jean) Rouen, 1602 — 1768 Janua Emmaüs, III, 301.

REYNOLDS Dans le gout de Josha.

Portrait de Gombert fils, architecte, I, 173

RIBERA Lo Spagnoletto Jusepe de Jutiva, près Villa co. 1588 (22). No et Jorgan, I.I. 877 (19. 107).

ICIBOT: The Address of the Nicolas di Attez (Edic., 182) 1870 Sant Vincent mai byr, III, 497 (1911)

IMCCI (Sebastiano) (Cividale, près Bellunc, 100 1 1, 14 Lu Gene ébauche), III, 520

RIJCKAERT III David Anvers. 1612 1664.

May Littled de Marchers.

KOBUSTI, a Tr. . 1 - J. . . . Venns. 1518 - 1544 - Marael de Sand Limate III. S4. - Pr. 156. Pr. but d'an Some et le facilité Sand III. S4.

ROMANO Artist. Solves, apres 1215

Mine act North has the net Annea, III 285

ROMBOUTS July Act., Haarl maa ameudaXVII s., Povolge, II. 27 Process

ROMBOUTS Salomon) actif (Haarlem, dans la 2 motic du XVII<sup>e</sup> siecle Le or to p. t. e. c. H. 51 - P. 105.

ROSA (Salvator) (Arenella, pres Naples, 1615 — 1075. Paysage, III, 221.

ROSLIN (Alexandre' Malmoe, 1718 — 170° Portrait de Lucie Cattaert, I, 187 — Pl. 50

ROSSELLI (Cosimo) (Florence, 1,3, 150 Sainte Marie l'Egyptienne, III, 520.

ROUSSEAU The d re Pierre Etieane Paris, 1812

Marke divinge in dex 18 de la Seine a l'Olene de Sunt Georges, III, 481 - P. 128

RUBENS (Pietr. Paul St. ; n. Nissau (577 – 10 p. )
De cole de Crin I. ; d. P. ; to
Desce le de Crin I. ; s. P. ; to
Mittle M de cole, I. ; s. P. ; ti.
Sant François recevant Branco due, I. ; 5 – Ph. 37.
Sant François recevant Enfant des mans de la Pio<sub>8</sub>e,
I. 60 – Ph. 12.

RUBENS (Atelier de . L'. Abondance, I. 30. La Prévovance, I. 30.

RUIJSDAEL (Salomon van) Haarlem, vers 1500 — 167 ·
Bords d'une ruvere, II > 5 — Pt. (+,
Fin de pournee, II, 263 — Pt. 08.

RUISDAEL (Jacob Isaacsz van) Haarlem, 1628-29-1682 Men i & den ige, II. (25) - Pi - 82.

SACCHI (Andrea) 'Rome, 1600 11 .
Saint Gregoire, III, 563 — PL, 154.

SANDERS Van Hemessen (Jan) Hemixen, vers 1504 - Cours 1500 et 5 %.

Taraum et Lucrece, I. 41 — Pt., 35.

SANDRART (Joachim von) Frankfurt Main, 1606 --

Portrait de Jan Bicker Gerritsz, I. 167 - Pl. 47.

SARTO Florence, 1486 — 1531) (Manière d'Andrea del).
Vierge avec l'Enfant, en compagnie de Saint Jean et de

SCHALCKEN (Godfried) (Made, près de Geertruidenberg, 1047 — 1700 La Chanteuse, II, 353 — P. . . . .

SCHEFFER (Ary) (Dordrecht, 1795 — 1858).

Les Morts vont vite... (Bürger, Italiad, 111).

SEIBOLD (Christian) Mayence, 1697 ou 1703 1708.

\*\*Portrait de l'Artisle, I, 171 171 17.

 $\begin{array}{lll} {\bf SIBERECHTS\,(Jan)\,(A), vers.\,\,1697} & & 179 & . \\ & & Un\,gue,\,1,\,135 \to Pr & 3 & \\ & U\,\alpha\,_Sue,\,1,\,137 \to Pr,\,\,54 & \\ & P\,ro\,(g,c,1,3)\,. \end{array}$ 

SIFNM: Feels de preniere me tre du AV seel.

Fuege arratal Antifer vent fre en extrat Paul

ve marvingures de ne en vespads. Sunt lanBeptish et Sand Gregore. Te Chevi benissant et
var aj tres, III. Suc.

STROZZI IL CAPUCCINO (Bernardo) (Gênes, 1581 — 1644). Moïse sauvé des eaux, III, 559 — PL. 152,

TENIERS I (David) (Anvers, 1582 — 1649). Le Maurais riche aux enfers, I, 30. Paysage avec Joueurs de boules, I, 81 — Pt., 38. Sabbat de Sorcières, I, 30.

TENIERS II (David) (Anvers, 1610 — 1690).

Tentation de Saint Antoine, I, 121 — PL. 28.

ΓΗΕΟΤΟCOPULI EL GRECO (Domenico) (Crète, 1547-?— 1614).
Saint François en prières, III, 577 — PL. 160.

Jésus au Jardin des oliviers, III, 575.

TIEPOLO (Giovanni Battista) (Venise, 1596 — 1770).
S. Louis de Gonzague renonce au monde, III, 565 — Pt. 155.

TROYON (Constant) (Sèvres, 1810 — 1865). Coupe de bois, III, 475 — Pt. 126.

UTRECHT (Adriaen van) (Anvers, 1599 — 1652).

Combat de cogs, I, 115 — PL. 27.

Jésus chez Marthe et Marie, I, 30. Cf. E. QUELLYN.

VAILLANT (Wallerand) (Lille, 1623 — 1677). Le jeune dessinateur, I, 131 — PL. 31.

VALCKENBORCH (Lucas van) (Malines, 1530 — 1625). Scène de Moisson, I, 30.

VALENTIN (Le). Voir BOULLONGNE (Louis de).

VEEN (Otto van) (Leyde, 1556-1557 — 1629). Salomon recevant la reine de Saba, I, 57 — Pl. 9.

VELDE II (Willem van de) (Leyde, 1633 — 1707). *Marine*, II, 209. *Mer calme*, II, 337 — PL. 85.

VERROCCHIO (Florence, 1436 — 1488). (Autour d'Andrea del) (vers 1490).

Madone avec l'Enfant, III, 525 — Pt., 145.

VERONESE (Bonifazio). Voir PITATI (B. de).

VERONESE (Paolo). Voir CALIARI (Paolo).

VERSPRONCK (Johannes Corn.) (Haarlem, 1597 — 1662).

Portrait d'un jeune inconnu, II, 251 — PL. 58.

VIE DE MARIE (Maître de la) (actif entre 1463 — 1480).

Vierge glorieuse avec les Apôtres, I, 145 — PL. 41.

VIE DE MARIE (École du Maître de la) (2° moitié du XV° siècle).

Calvaire avec donateur, I, 143.

VIGNON (Claude) (Tours, vers 1593 — 1670). Adoration des Mages, III, 393. VOILLE (Jean), (Français, actif à Saint Pétersburg, vers 1780-90).

Portrait de Madame Liénard, III, 447 - PL. 141.

VONCK (Jan) (Amsterdam, actif dans le 3° quart du XVII° siècle.

Le Repos du chasseur, II. 371 — PL. 91.

VOORT (Cornelis van der) (Anvers, 1576 - 1624).

Portrait d'une inconnue, II, 229 - PL. 53.

VOS (Cornelis de) (Hulst, 1585 — 1651). Portrait d'homme ágé, I, 30.

VREL (Jan) (Actif au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle).

Intérieur de tisserand, II, 329 - PL, 101.

VRIES (Abraham de) (Rotterdam, fin XVIº siècle — vers tô50).
Portrait d'un inconnu, II, 249 — Pl. 95.

WATTEAU (Franços Valenciennes, 1758 — 1823). La Braderie, III. <sup>4</sup>94. Une Féte au Colisee, III. <sup>3</sup>93. Féte du Broquelet, III, <sup>3</sup>93.

WATTEAU (Louis) (Valenciennes, 1731 — 1798, Danse rustique, III, 392. Le Plat à barbe lillois, III, 392. Scène de Camp, III, 392.

WEIJDEN (Rogier van der). Voir PASTURE (Roger de la .

WERFF (Adriaen van der) (Kralinger-Ambacht, 1659 – 1722).

Madeleine pénitente, II, 369 — PL. 108.

WESTPHALIEN (Anonyme) (premier quart du XVIº s.). Calvaire, I, 153 — Pr. 43.

WET (J)acob de) (Haarlem, vers 1610 — après 1672) Résurrection de Lazare, II, 281 — PL, 69.

WET (J)an de) (actif en 1635<sub>1</sub>,
Salomon adorant les Idoles, II, 277 — PL. 68.

WILKIE (David) (Cults (Fifeshire), 1785 — 1841,.

Portrait de Thomas, comte de Kellie, I, 181 — Pl. 49.

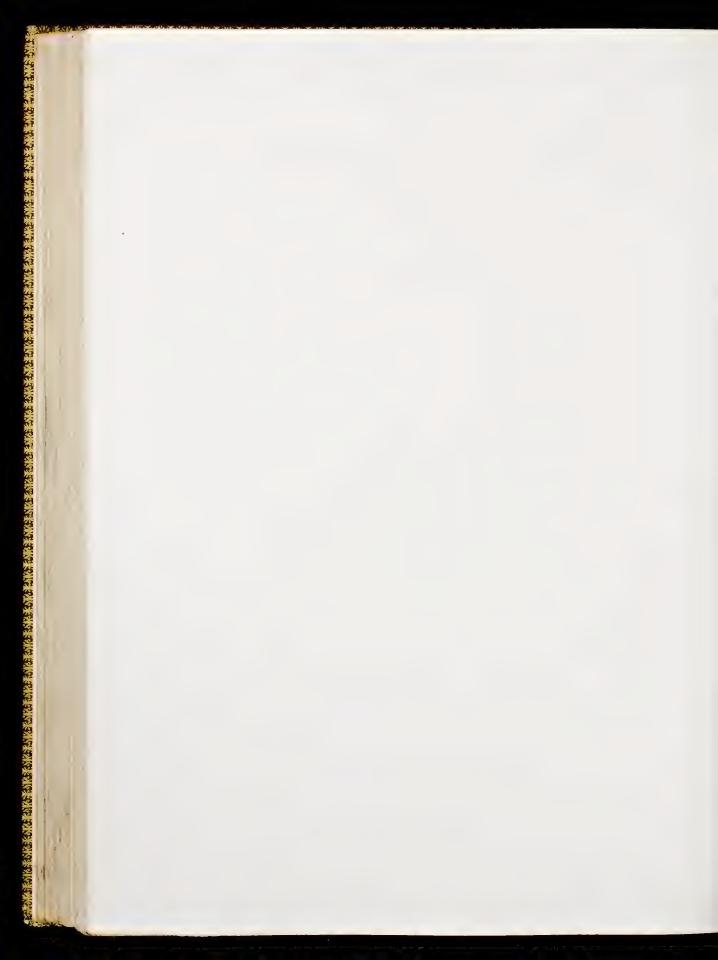
WITTE (Emanuel de) (Alkmaar 1617 — 1692 . Le Prèche, II, 207 — Pt. 100. Le Tombeau de Guillaume d'Orange dans la NieuweKerk a Delft, II, 295 — Pt., 75.

WOUWERMAN (Philips) (Haarlem, 1619 — 1668). Halte de chasse, II, 303 — PL, 76.

ZEGERS (Geeraard) (Anvers, 1591 — 1651). Madeleine, I. 30. Pomone, I. 87 — PL. 39. Saint Jérôme, I. 85 — PL. 10. Supplice de Prométhée, I. 89 — PL. 17.

ZUSTRIS (Lambert). Voir AMSTERDAM (Lambert de,







## TABLE DE CONCORDANCE

# DES DIFFERENCES ENTRE LE CATALOGUE DU MUSÉE Et le present ouvrage

### CATALOGUE DES TABLEAUX DU MUSEE DE LILLE (1893)

### 8 Amberger (Chr. Portrait de Charles-Quint 20 Asch (Pieter van). Paysage . . . . . . 34 Bellotto (Bernardo). Vue de la Place Saint-Mare . . 38 Bent (Jan van der). Paysage. 53 Blès (Henri met de). La Fuite en Egypte. . . . . . . 83 Boonen (Arnold). La Musicienne. . . . . . . 99 Bramer (Léonard . Salomon sacrifiant aux idoles. . . 104 Brauwer (Adrien . Le dejeuner au jambon. . 116 BRUEGHEL (J.) et BALEN (H. van). Repos de la Ste Famille. 122 BRUEGHEL (P. le vieux). La moisson. 123 Brueghel (P. le vieux). La moisson. 128 BRUYN (attribué à B. de). Portrait de femme 147 CAPPELLE (Jean van de). Marine . 161 CEULEN (C.J. van). Portrait d'Anne-Marie de Schurmann. 171 CLOUET (François). Portrait de femme. . . . . . . . 198 Costa (Lorenzo). La Vierge, l'Enfant, Sainte Catherine. 213 Cristus (Pieter). Portrait de Philippe-le-Bon, duc de 216 Cuup (Benjamin). Portrait de jeune femme. . . . . . . 220 CUIJP (attribué a Jacques Gerritsz). Portrait d'une 225 David (Gérard). La Vierge et les anges. . . . . . . .

### LA PEINTURE VU MUSEE DE LILLE

	_
	Page.
	Amberger (Atelier d . 143
	Вотн (Jan Dirksz) 285
	Canale (Antonio' . 514)
Site italien au coucher du	
soleil	BERCHEM (Claes-Pletersz . 307
	Blès? Herri met de, . 20
	SCHALCKEN (Godfried 553
	WET (Jlan de
	BROUWER (Style de 119
Sainte Famille	AVONT (P.) van et BRI
	GHEL II (Jan 117
	VALCKENBORCH(Lucasvan) 30
Rue de village par un temps	
de neige	BRUEGHEL II (Pieter . 30
	BRUYN II (Barth Ameus 105
	VELDE II (Willem van de . 337
Portrait présumé d'Anna	
Maria van Schuurman	
	CLOUET (Autour de Fran-
	çois (vers 1560, 419
La Vierge adorant l'Enfant	
avec Sainte Cécile aupres	
d'e''e	. 537
	Maitre de la France dl
	Nord - Est (Deuxième
	moitié du xvº siècle) 345
	Mars Nicolaes) 335
	Cuup Jacob Gerritsz 208
	David Suite de Gérard, 11

28. D. it Tiequ. Pet ut Jh mae	La lecture interrompue	DELFF (Delfius) (Jacob Willem)
254 I S R Jef Par to		DECKER(Cornelis Gerritsz) 301
on Datas Som to Large of the trace	•	ROMBOUTS (Salomon) 351
	•	ROMBOUTS Jillis) 327
$p(r_{\perp}) = s \operatorname{Smot}(P + r_{\parallel})$	La Vierge avec Alexandre	
. 2 De Kattilbas, Artoris, Talla genello et me .		Direk Replique de Late
	engini en prieres	herd's tro
The state of the s		her d'A van 30 Faccini Pietro) 52
Fig. 8 cit ibus a Pa tol mms. Newto As the		
Setting to be hed hassa dr. L. Pingach T timble of		Bo II + II Atcherde . 20
1 Care. I have Innert. Land		Patinia Joachim del 29
27 6 ) Wire ade Pourtdunging de la auser	Portratt le Je m-Maio ce de	
Many to	Nasalte	. 241
os ( & W. M. J. J. A. A. A. A. Lender land &		PALAMEDESZ Anthoniel 207
. GALL GINES LEGICE Telling		Lucas (Eugenio)575
5 CAIN LA VAN . Par se		Knuff (Wouter) 208
Has at was a Frans . Joine the en .		Hais II (Frans) 208
· Has attracted France le re Para le .		Hals II (Frans) 208
" Has ambus Arars Secondate		Hats (Dirk) 20.
A Harristopiane Hoas . Li Claude	Portrait de la femme et des	
1 The Late Dance Heave The Control of the	entante d Hillem	HOUBEIN LE JEUNE (Copie
	,	ancienne d'après Hans). 14
Libon Jach. La fortden	Madeleine tentée	
4- I NII Sea G. V & Steal Valling are		Sacchi (Andrea)563
of L is attitude a Charles L tout the List to		MIGNARD Pierrel 392
		Gelder (Aert de) 357
S. Li viss 'A ax land Man.		MAITRE DE LA VIE DE MANDE 147
G. M. K. S. Istasl van Li Lie se seriene		
S MI IIN II VI Mideletta .		Zigers (Gernard)? 30
Mr. 1811 attil a a Miche, van Prin it de leiver		Voort (Cornelis van der) 229
Mini Letus de Tegado		Duck (Philip van) 373
Money Paul Fam for polet manage .		Markett J Ma
14 North Pictor le Victor Interior to to the deducte Bouges	Interieur d'eglise	77
. Netat i Nie las . Le withou lat en Jean Nead fer		
et va for		NEIGHARD Copie con-
		temporaine d'apres N
		colas
A North Adam van . Jose the Withert Mira		Joens las b . gr
Oest Jacques van le Vieux P. Lattid. in it		Ves C. mensde Replique 30
0 . I clear be not true I'ld , to intertuger		ORLIA Barent van . 33
578 O as to a do Bear ard van L. Lat mark mage		BRAINS ON ANDRON
,		(Pst. b) Bus
C. Ottos an allacky. He is tradisposed		Vi , Jan , 329
204 Proxi Fou Prox. Joachim Productor de Sand lean		
Before .		Contract District
5 Proces Brasental Many hanguskay		Corcki Peeter 5 . 45 Bri ivois Jacob . 319
11 Par asy da Albandio Let micom mentdepiner		Post Atherdelac da 5 u
of P a conduct besset I Intereste d'un rendse		PONTE Atelier de Jac. da . 519
es Per t Jargo da Bassan . Le Marige		Pos e Leendr da 219
$\cdots$ ) by a salidit of $P$ decay $\cdots$ , $\cdots$ .		PONTE (Jacopo da) 547
11 Par He + I el made hacht		Hars Duk . 259
SQ . Frank No o el ciente de Salva		V × Otto van
To Row Principal I Al more		Rebass Atelor de do
To MIB So Partice Paul L. Portale	La Prevoyance	Rubens (Atelier de) 30
+ Stark Tark and been don topounds		Branis V var 208
7 Salla J Pharabers Illutha salaga.	Le Chemin du Cul .	Bi 1 1.8 A var 208 Bot is D.tes
es lis sill be delived to Jone del des .		Testis I David 81
12 Thate of b a Good Pibuldeterme.	Portrait d'an lanc de amente	Bourn aut ur de Gerard
	2	ter: 275
S. Vorteen, die del Sott Andre . It I erge . In 111		2/3
J. Stanfer who I see		Sarro (Manière d'Andrea
· ·		del 520
		del

813	Vos LE VIEUx (Martin de). Portrait d'homme.			POURBUS L'ANCIEN Frans'	55
815	VRIES LE JEUNE (Adriaen de). Portrait d'homme				
884	Wauters (Frans). Prométhée sur son roc			ZEGERS (Geeraard .	89
885	Wauters (Frans). Pomone	1			87
891	Wet (Jean de). Résurrection de Lazare				281
	WEYDEN (École de Rogier van der). Le Calvaire				:
905	Wohlgemuth (Michel). Le Christ insulté		Couronnement d'épines		157
Q15	Zustrus (Lambert-Frédéric). Judith tenant la tête de Holopherne				
916	Zustris (Lambert-Frédéric). Apparition de Jésus à			Lambert de Amsterdam .	
015	Marie-Madeleine			LAMBERT DE AMSTERDAM .	
	INCONNU (XVIIe s.) E.F. Portrait d'un architecte INCONNU (XVIIe s.), E.F. Portrait de femme			Bourdon (Sébastien .	
	Inconnu (XIX° s.), É.An. La Conversation			AVED ?	592
	INCONNU XVII s.), E.E. Tête de femme			MORLAND (George)	177
	INCONNU (XVIII° s.) E.F. Portrait de Mile Lucie Cattaert.		Mater dolorosa .	MURILLO	
	INCONNE XVIe's.), É. de Liège. Saint Amand		Saint Amand patronnant un		,
055	Incorpus (VVIII a.) E. VI. I. Considerant		abbi	FLORIS (Frans)	
gsy	INCONNU (XVI° s.), E.Al. Le Crucifiement			Anonymi westphalien (premier quart du XVI siècle)	
960	INCONNU (XVII" s.), É. H. Paysages avec Figures		Scène militaire à la porte d'une		
			ville	Cuijp (Aelbert	208
	INCONNU (XVIII s.), E.F. Vieille femme assise			CHARDIN JB. Siméon .	437
	INCONNU (XV° s.). E.Fl. Volets réunis d'un triptyque .		Donateur et Donatrice.	ANONYME COLONAIS XV XVI' siècle	
981	INCONNU XVIº s.), É.I. Annonciation			Maratta (Carlo,	
982	INCONNU (XVIIe s.), È. H. Portrait de femme			HONTHORST (Guillam van)	
983	INCONNU (XVIº s.) É. Fl. Tarquin et Lucrèce			Sanders van Hemessen Jan)	
	INCONNU (XIVº s.), É.I. Saint Antoine de Padouc	1		Form Vincenzo)	
889	INCONNU (XIVo s.), E.I. Grand rétable d'autel			SIENNE (Ecole de)	
992	INCONNU (XVº s.), É.I. La Vierge, l'Enfant Jesus et				
	Saint Jean			Romano (Antonatio)	533
994	Inconnu (XV° s.), E.I. Triptyque			Ecole Florentine Primi- rive (1 <sup>70</sup> moitié du XV siècle)	
995	INCONNU (XVº s.), É.I. Vierge adorant l'Enfant			Eusebio da San Giorgio .	
	Inconnu (XVIº s.), E.Fl. Quatre sujets religieux.			ECOLE D'AVIGNON	
006	INCONNU (XVI° s.), É.Al. L'Annonciation			Liesborn (Suite du maître de)	
.007	INCONNU (XVI° s.), E.A1. L'Adoration des Bergers			Liesborn (Suite du maître	
800	INCONNU (XVIº s.), E.Al. L'Adoration des Mages			de)	
	INCONNU (XVIº s.), É.H. Portrait d'un savant				
	Inconnu XVIº s.), E.F. Sujet satirique	-	La Folie de la musique	Ecole Française vers	
022	INCONNU (XV° s.) E.Fl. Sujet religieux	1	Méditation sur la Bonne Mort.		
032	INCONNU XVIº s.), É.Fl. Portrait de Jemme	1	Portrait de Johanna van		
		1		Anonyme Hollandais (116 moitié du XVI e siècle).	
042	INCONNU (XVII <sup>e</sup> s.), É.H. Portrait de femme			ANONYME HOLLANDAIS	
				passage du XVI <sup>e</sup> au XVII <sup>e</sup> siècle <sup>1</sup>	225
046	INCONNU (XVI° s.), É.H. Fermière hollandaise		Une pâtissière	Aertsz Pieter)	
	INCONNU (XVIº s.), É.E. Adoration des bergers .				
	INCONNU (XVIIº 5.), E.H. Portrait de femme			Delff (Jacob Willemsz).	
053~	55 INCONNU XIV's.), É.Fr. Saints Paul, Mathieu, Jude.			ECOLE FRANÇAISE DU MIDI.	
056	INCONNU (XVIº s.), É.V. Moïse enfant foulant aux			,	3
	pieds la couronne de Pharaon			PITATI VERONESE (Boni-	
				Continuate	5 . 7

The contraction

1058 INCONNE XVII Sec.e. I Al. Portrait d'homme	Bruyn I (Bartholomeus). 163
1029 INCONSE XVI SIGGE, F. Al. Portrait de tenome	Bruyn I (Bartholomeus), 163
10 to INCONST XVIII Scale, E. An. Portrait de Gondent	
fils, as hite.te	REYNOLDS Danslegoutde 175
1071 INCONSC XVI Stude . F., Fl. Sainte Famille	
1074 INCONNE XVII Siecle , F . H. Portiant de femme .	Elias Pickenoij (Nicolaes) 237
1078 INCANT AVI seeds, E. Fl. Tete de Const .	Coxcie (Michiel de) 43
DNC INC NO AVII seeles, F. Fl. Portrait d'homme	Jan Buker Gerrita Sandrart Joachim von) . 167
10/2 INCONNE XVII steele , F. Ven. Saint Sébastien	Bellini (Autour de Giovanni, vers 1480) 523
1113 INCOME NIVE Steele , F. Sien. Madone avec l'Entant	
1120 INC NY XV <sup>a</sup> steele, F. Fl. Carvaire	Bourdichon (Groupe de Jean)
1126 [306880 XVP steele , É , Ven, Portrait de Jenone,	BELLINT (Atelier de Gio- vanni' (Début du XVI' stecle Francesco Bis-
140 Tupoto Jean Dominique). Vau d'un donataire aux	sol ) ?
preds de Saint Augustin	Saint Louis de Gonzague re-
7	nonçanl au monde Tiepolo (Giovanni Bat- tista)
Étiquett, Speinsger, La Piscine miraculeuse	
T ntant	Verrocchio(Autourd'Andrea del), vers 1490 525
Etiquette J. vinii. Perhait	Portrait de l'. Irtiste SEIBOLD Christian) 171



ŧ



# TABLE ALPHABÉTIQUE

PAR NOMS D'ARTISTES

DE

## REFERENCES ARTISTIQUES INVOQUEES DANS CET OUVRAGE

AERTSZ (Pieter).

Danse des œufs, Amsterdam (5), 214. La Cuisinière, Bruxelles (705), 214. La Cuisine bien garnie, Copenhague

Le Ladre, Amsterdam (8), 214. Scène galante, Vienne (703), 214.

[Allemande (École)].

Adoration des Mages, Prado(2203), 37.

[Amsterdam (Jacob d')].

Calvaire, Cologne (491), 154.

Amsterdam (Lambert de).

Baptème de Jésus, Caen (142),218,222.

Baptème de Jésus, Caen (142),218,222

Philippe le Bon, duc de Bourgogne, Château de Windsor, 396.

[Antwerpen (Rudolf van)].

Johann van der Does et sa famille,
Leyde (2801), 226.

Anversois anonyme.

Adoration des Bergers, Cassel (112), 30.

ARTHOIS (Jacob d').

Lisière de bois, Bruxelles (13), 125. Paysage, Louvre (1901), 125. Paysage, Mayence (59), 125.

AVONT (P. van).
Sainte Famille, Ermitage (500), 118.
Sainte Famille, Naples (4573) 118.
Sainte Famille, Vienne (992), 118.
Sainte Famille, Vienne (993), 118.
Sainte Famille, Vienne, Liechtenstein (575), 118.

[Balen (Hendrik van)].

Annonciation, Dijon (89), 118.

Sainte Famille, Glasgow (65), 118.

BAUDRY (Paul).

Charlotte Corday, Nantes (770), 509.

Léda, 509.

Madeleine pénitente, Nantes (769), 509. La Perle et la Vague, 509.

Bega (Cornelis Pietersz).

.lu Cabaret. Schwerin (50), 306.

.lu Cabaret, Frankfurt/Main. Städel

Chimiste, Cassel (279), 306. Famille, Frankfurt/Main. Städel (211).

306.
Familles de paysans, Mayence (102 et

Joueurs au cabaret, Esmitage (970).

Benedicite, Amsterdam (460), 305. Scène d'intérieur, Berlin, Carstanien 2), 305.

Bellegambe Jean)

La Trinité, (retable de l'Abbaye d'Anchin), Douai, église Notre-Dame, 392.

Bellevois (Jacob).

Naufrage à la côte, Braunschweig (396), 320. Vue d'un fleure, La Haye (535), 320

Bellini (Giovanni).

Pieta, Milan, Brera (214), 524.

[Bellini (Giovanni]].

[Portrait de l'artiste], Rome, Capitole, 542.

BERCHEM (Claes Pietersz).

En attendant le bac, Amsterdam (470), 308.

Fontaine romaine avec figures, Dulwich (166), 308.

Les trois troupeaux, Amsterdam (467), 308. Paysage italien, Amsterdam (468), 308.

Paysage italien, Anvers (10), 308. Scène sur la côte, Londres, Wallace 25), 308. BERCK HEIJDE (Gerrit).

Départ pour la chasse, Ermitage (1215), 350.

Marché aux chevaux, Dresde (1523), 350.

Vue de Cologne, Rotterdam (16), 350.

BEUKELAIR J.).

Cuismière, Gênes, Palazzo Bianco 15), 52,

Ecce Homo, Stockholm (321), 52. L'Enfant prodigue, Bruxelles (34), 52. Marchande, Vienne ,707, 52,

Marchands, Gênes, Palazzo Bianco

Merchand de volailles, Vienne (706), 52. Marché au poisson, Anvers (814), 52. Poissonnerie, Bamberg, (139), 52.

Bissolo (Francesco).

Portrait de jeune femme. Londres, National Gallery (631). 542.

| Blès (Herri met de)].

. Idoration des Mages, Innsbruck (125), 39.

Adoration des Mages, Neuwied, Collection du prince de Wied, 38,

Fuite en Egypte, Ermitage, (1867), 29. Le Buisson ardent, Naples, Musee National (84455), 47.

Predication de S. Jean, Vienne .671 .47. Saint Jérôme, Vienne (673), 29.

Blès 'Atelier de'.

Adoration des Mages, (triptyque), Cologne (439), 38.

Adoration des Mages, Karlsruhe (145),

Brès (Attribué à).

Adoration des Mages, (triptyque) Milan (520), 39.

IIIstoire d'Esther — Adam — Eve (triptyque), Bologne (701), 38.

Bris Genre de

La Finte en Egypte. Bale 111', 37. Marie et Jo eph admant l'Enf vit, Bale

BLES Groupe de .

Allo in a des Miges, Anvers 649, 18.

Brès Initation tardive de .

Pred eatrin de Saint Jein, Vienne, Academie 221, 47.

Buis (Suite de .

Admitton des Mages, Dresde 806 v

Admation des Mages, Bruxelles Son.

Bonry Leuis'.

Inestation de Guat. 457.

Bun put der Gnondins, 457.

City degride en ique, Lille, Musee Wiear 1111 . 457.
Deport des consents de 1807. Paris.

Camavalet 405 457, 462

Distribution de autaux paux res femmes,

Remaind nusterdons l'ate un d Isaley Paris, C. Heette n Menrival, 460, 462 Renowada tiste . L. Je, Musee Wicar,

Remin dartistes, Collection Chaix d'Ange, 402.

Sames de r leurs. Le Den. 458. R uen 49, 458.

BOTT Peeter .

Chasse au sanglier. Château de Mo-N'Sau 23, 129.

Chiens et nature morte, Cassel 162), 130 Git ier mort gar is par des chiens.

Parate ! Bruxelles 237, 128.

Fanile! Viente, Academie 727, 128

BOIR Jan D. .

Parsage aree un bac, Amsterdam

Paysage it ilan, Amsterdam 596, 285 Pays gen then aree descharseurs. Bet

Pusage ualen, La Haye 21, 285. Paging decidente, Lindres , 56, 285.

Prysige ualan, Lindres, Wallace 28, Peint es tri, ul'ant d'après nature, Amsterdam e a , 285.

Site d'Itt'ie Bruxelles 521, 280.

Bornici i ii Mainera d. Mad we aree l'Infant, Turin 109 ,526

Bornicisi Francesco, 528.

Botheren Jean de.

La Cène, R. me, Galerienat, 956, 418. Much wed to garee, D. n 201, 418. Crerelle descuda ds. T ats 162, 418. Querele de soudords. Besang n 1, 2.

Saint Barth dome. Oldenburg 332.

BOURDICHON Jean).

Heures d'Anne de Bretagne. 1. Ann neighb n 126 to.

Calvaire 1° 47 v . Sainte Famille (\* 215 v

Paris. Bibli th. nat., Mss. latins

Hemes L. hagen Calva te . 1041 Her de 11118.

Saint Dominique (\* 300). Saint Marc (\* 352). Saint Michel (\* 358). Saint Antoine (\* 372).

Paris, Biblioth, nat., Mss. latins Heures de Charles VIII

Calvaire t' 120 Purification 1 90 Saint Mich. L.

Paris, Biblioth, nat., Mss. latins

0.100. Missel de Teurs

Ascease 0 F 221. Par's, B.bh. th. nat., Mss. latins ,88t (, 400.

Bothon Sebastlen'

Bimlochade, Montpelher 12, 425 Christetles Infants, I saste 7 1. +28. Inspute de puenos, Cassel 4-1.425 Grape dondividas a ,a prie dana ville, R. me, Gal. nat. 1883, 428. Graye de March vids, La Have 289.

Mininge de Sande Cathorina, Grane ble

Retair de l'abolie. Lo dres 04.4-5 Seene de camp. Reme, Gal. Lat. 428 Scene de camp. Cassel 4-1.40. Primit de l'artiste, Louvie 81, 426 Pertrait de l'arte te. L. uvre 8. 42 Parantel Descarts I. Live -8. 4 ( Privat d Inconni, Montpellier ;

Portrait d'un officier, Montpellier . . .

Nold its et Behemiens. Louvre 75, 428 BOLLGOGNE DE XVº SIEGLE Feele de .

Philippe le Bon, duc de Bourgegne, Louvre 1002, 330.

Box is Albrecht.

. Is complion aree devalents, try tyque, Bruxelles 5 4, 25.

Donateur et Donative avec patrons, Bruxelles 536, 25. arec lews Saint Jerôme, Bruxelles, Musee 348, 25

Botts Dirk . L'. Idor atom des Mages, Munich (167).

Cahane, Berlin, (coll. Thiem), 16 Let Justice d'Othan, Bruxelles (65-66),

Mn Nie de Saint Hippalyte, Bruges, Saint Sauveur, 10.

Martyre de Sunt Erasme, Louvain., Saint Pierre, 16, 17

Le Prophète Elie dans le désert. Berlin (533), 16.

La Revolte de la Manne, Munich (108),

Rencontre d'Abraham et de Welchisédec. Munich (110), 16. La Résurrection, Nürnberg, Musée

germanique 211, 10. vanit Jean a Pathmos. Rotterdam

Saint Ivan Baptiste, Munich (111), 16. La l'ierge couronnee, Vienne, Acade-m. C 558, 10.

La Vision d'. luguiste, Frankfurt Main. Städel 97. 16.

BRAKINGUIGH Richard .

Conject pay p ur bin nez. Rotterdum

Dusc dans une calane, Stockholm

Fete d'Ent ints, Bruxelles CT, 364. Partie de cartes a l'auberge, Copenha-

Reamon, Braur schweig, 329 , 364 Sarat Na dr., Amsterdam ( )5, 364 Seene de Cabaret, Innsbruck 611. 364, Min.

BEAMER L.T.

Valumon implorant les idoles. Amsterdum 60%, 278.

BROUNTR Adriagn). Interieur de Cabaret, Dulwich (108),

Interieur d'auberge. Haarlem (47), 120.

BRUEGHEL (Jan ) Sainte Famille, Besancin '53, 118,

Batxillis Ecolede ve s 1536 Adviation des Mycs. Chateau de Schleissheim (28, 381.

BRUYN I (Bartholomeus)

Fr. 1 art d'homme, Bruxelles (84), 164. Portrait d'Irnold von Brauweiler, Cologne 249,, 104.

Portrait dun homme avec ses fils. Ermitage ,7 , 104.

Pertrait d'homme Frankfurt Main. Stadel 95, 104.

Portrait Ahemore, Geth. 324. 164. P balldi mm. Stras va 2 18 11 4. Portrait I be more, Turin 3 8. 114. Protrait de femme, Strasb vig 20, 164 Por wait de femone. Turin 304 . 104.

BRIAN II Barth I meas . Pertrait de jeune 1. nome. Cologne

Portant d'une dame àgée, Cologue 503, 165.

CALLARI VIRON SE PA 1 ..

Adaptor des Mages, Londres 21 %. 554. 555

Adorati n des Mages, Prade 5,1 555 Bataille de Lépante, Ve 1180 2.1. 555 Consecrati n de Saint Nicolas Lon dres 26 , 554.

Départ des martyrs Saints Marcel et Marcellin, Venise, église San Sé-bastiano, 554.

Jésus parmi les Docteurs, Prado (527).

Jėsus avec le Centurion, Prado (528),

La Chaste Suzanne, Prado (529), 555. La Famille de Darius aux pieds d'Alexandre, Londres (294), 555. Martyre de Saint Ginès, Prado (530), 555

Martyre de Sainte Justine, Florence. Offices (589), 555.

Martyre des Saints Princis et Félicien, Padoue (662, 554, 555

Moise sauvé, Florence, Offices (3289), Réception de la reine de Saba, Turin

(572), 555, 558. Repas chez Simon, Turin (580), 554.

557. Sainte Famille, Florence, Offices (1136), 557.

CAMPHUIJZEN (Govert).

La Ferme, Ermitage (1059), 322. Les Gardiens de bestiaux. Cassel (370), 322.

Paysans en goguette, Rotterdam (44),

CANALE (Antonio).

Scuola di San Marco, Venise (494).

Vue du Canale Grande, Florence, Offices (1077), 570, Vue de la Piazza San Marco, prise de

l'église, Rome, Galerie nat. (308), 570.

CAZIN (Charles).

Agar et Ismaël, Paris, Luxembourg, 512. Fuite en Égypte, 513.

La Journée faite, Lyon (253), 513. La Maison de Socrate, 513.

Théocrite et la Muse, 513. Voyage de Tobie, 513.

CHAMPAIGNE (Philippe de).

L'Annonciation, Londres, Wallace

Pieta, Toulouse (14), 420. Songe de Saint Joseph, Bordeaux (188).

CHARDIN (J. B. Siméon).

Dame qui va cacheter une lettre, Potsdam, Sans-Souci, 438. La Raie, Louvre (89), 438.

Le Souffleur, 438.

Portrait de Charles Godefroy, Louvre,

[CLEEF (Joost van)]. Adoration des Mages, Utrecht, Musée archiépiscopal, 38.

CLOUET (François). Charles IX, roi de France. Vienne ,571), 410.

Pierre Guthe, Louvre (n. c.), 410.

CLOUWET (Petrus). Descente de croix, 68.

Coclers (Louis Bernhard). Babel van Haarlem, 232.

CODDE (Pieter).

Bal, La Haye (392), 256, 258. Concert. Schwerin (140, 258. Concert, Stockholm (1386), 258. Repos du peintre, Rotterdam (48), 256.

COECKE (P.).

Mœurs et fachons de faire de Turcs avec les régions y appartenantes.... (1533), 48.

Colonia (Adam de).

L'Annonciation aux bergers, Rotterdam (49), 340.

CONSTABLE (John).

Vue de Stoke près Nayland, Londres. Nat. Gall. (1819), 179. Vue de Dedham, Londres, Nat. Gall. (1820), 179.

COROT (J. B. Camille). Saulaie, Louvre (2805), 466. Souvenir d'Italie, Louvre (141 bis).

« Souvenirs d'Italie », 466.

Costa (Lorenzo).

Adoration des Mages, Milan, Brera ,429), 536.

Adoration de l'Enfant, Bologne (372),

Conversion de Valerien, Bologne, Ora-torio di Sta Cecilia, 538.

Cour d'Isabelle d'Este, duchesse de

Mantoue, Louvre (1261), 538. Couronnement de la Vierge, Bologne, Egl. San Giovanni in Monte, 538.

Madone avec l'Enfant, Bologne (81), 539. Madone avec l'Enfant entre des saints.

Bologne, Musee (392), 538. Madone avec des Saints, Bologne, Egl. San Giovanni in Monte, 538.

Madone avec des Saints, Bologne, Egl. San Petronio, chapelle Bacciochi, 538.

Madone avec l'Enfant honorés par des Anges, Londres, Nat. Gall. (629), 538.

Madone avec l'Enfant et Saints, Bologne (78), 539.

Portrait de Giovanni II Bentivoglio et de sa famille, Bologne, Egl. San Giacomo Maggiore, 536.

Portrait d'Inconnu, Florence, Pitti (376), 536.Sainte Famille, Oldenburg (3), 538.

Sainte Famille, Lyon (24), 538. San Petronio, Bologne (05), 538.

COURBET. L'Atelier, 49.

Enterrement à Ornans, Louvre (143). 495.

Portrait de Promayet, Paris, Arts décoratifs (Moreau-Nélaton) (123), 495. Coxcre (Michiel de)

La Cène, Bruxelles (118, 43. Martyre de Saint-Sébastien, Bruxelles 四四四四

Martyre de Saint Georges, Bruxelles (372-374), 44.

CRANACH (Ecole de L.).

Calvaire, Merseburg, cathédrale, 160.

CRAYER (Gaspar de).

Adoration des bergers, Bruxelles (135), 84.

Apparition de Jésus à Saint Julien l'Hospitalier, Bruxelles (133), 84. L'Assomption, Dijon (107), 84.

Extase de Saint Augustin, Louvre 1953), 84.

Jugement de Salomon, Gand (25), 84. Le Chemin de Damas, Bruxelles, Arenberg, 84.

Mise au tombeau, Dijon (108), 84. Multiplication des pains, Bruxelles, Arenberg, 84.

Péche miraculeuse, Bruxelles (126), 84. Pentecôte, Gand, Egl. St-Michel, 84. Saint Guidon, Bruxelles (652), 84. Saint Jérôme, Lyon (103), 86.

Cuije (Jacob Gerritsz).

Trois enfants, Rotterdam (55), 246.

DAUBIGNY (Ch. François).

Les Péniches, Louvre (2820), 490. La Tamise à Erith, Louvre (2821),

Parc à moutons le soir, La Haye, Gal. Mesdag (100), 490.

Soleil levant au bord de l'Oise. Rouen (148), 490.

David (Atelier de Geeraard).

La Vierge avec l'Enfant dans un pay-sage. Lille, Coll. Rigaux, 11. La Vierge avec l'Enfant dans un jardin, Londres, Coll. Crawford, 11. La l'ierge avec l'Enfant dans un jardin,

Cologne, Coll. Albert, Oppenheim,

DAVID (Louis).

Bélisaire recevant l'aumône, Louvre (192), 444. DECAMPS (Alexandre).

Une Battue, Paris, Arts décoratifs
(Moreau-Nélaton) (48), 474. Le Valet de chien, Louvre (2838), 474. Sujets de chasse (lithographies), 474.

DECKER (Cornelis Gerritsz).

Bord de rivière, Nancy (209), 301. Chaumière sous de grands arbres au bord d'un canal, Nantes (530), 302. Paysage, Anvers (655), 302.

Paysage avec figures et animaux, Copenhague (82), 302.

Paysage avec figures, Londres (1341),

Paysage avec figures, Louvre (2346),

Pont de bois, Bruxelles (146), 302.

Dirace in Fagene

Divile et l'aste. L. avr. 2 , 470. I be des souses a Continupe. L'avre 213, 470.

Handetet Horatio, Louvre n. c.1, 470. Le Christ au pordin des Oliviers, 470. La justue de Trajan, Rouen (152),

Massicres de San, Louvre 208, 470 M.d.e furieuse, Louvre 28521, 401 Medee, Amsterdam, musee munic, pal (43 A . 470.

Medie esquisse), Lille 233, 471 Make dessins, I the Musee Wicar.

Saint-Schastien, Nantua, cathedrale,

DITER (Jacob Willemsz).

Portrait d'une inconnue, Rotterdam 19.223

Dittr Delius Jacobus Willemsz Portrait Channe, Rotterdam ,70 .300.

Luck Anthonic var . Aldo the horgers. Anvers, 1 gl.

Saint P. ul., 1 Cal me Niv. 4 pt., 107

Cabane, Gaid, I gl. Saint Michel,

Cali ure, Malines, 1 gl. Saint Romband, 10% Calrane, Lille 286 . 74.

Christ au demer, Genes, Pal. Bianco,

Christ au roscan. 10;

En tra de la creix. T ul ase (20).

L'est, v de 'n conx, Courtrai, Egl. N tre Dame, 110. Partie de Vant Lugustin 1628 , An-

vers, I.gl. Saint Yugustin, 74. Patrie de Sant Augustin esquisse, Lodies C. H. Nithbrok, 74.

La l'emme de Plagge a Ko. L'indis

11 Faccanee Lex. Sougha en prices Copie d'opres : Vietme : Academie

Turn ca Hermann - I seph, V. n. c 1 5, 74, 100.

Ma and Matters, Munich 85, 1112. M rie te Maters, Coll. de Charles I.

Man de Meners, Schwerm 317.

Minte de Mede i Copia and one d'après : La lieve. Mesda i 112 More de vill vel min West ch

Pata Anders 143, 100 Pett, Bern 7, 5. 11"

Path Markl Street,

Pald, Pad train

Frank le ... h te, 7, Pront de l'Attiste. Le dies, WasPortrait d'eccléssastique. Vienne. Liech-

tenstein 731, 114.

P to 1.t le gentilhomme, Gênes, Durazzo-Pallavicini IIº salle), 114. Resurrection de Lazare, Berlin (782),

Saint Sébastien, Munich (823), 74. Sunt S, bastien, Turin (272), 74.

Siene. Dresde (1017), 74. Large aux perdix. Frmitage 6, 3.

Duck Philip van

Dame à sa toilette, La Haye (29), 374. Joueuse de luth, La Haye (28), 374. Musicienne à sa fenêtre, La Haye, Steengracht, 374.

Dot Gerard

The title faisant des bulles de savon. There Sov., 302. Proteat presure d'Anna Ma ia van Shuwom in. Londres (1415), 244.

Desar G \.

Payage, Berlin 1626, 424. Payage, Fl et e. Pitti 416', 424. Par 180. Fl rene , Pitti 421 , 424. Privage, Florence, Pitti 436 . P4

Dixwood Var et Ham? Ca'r n. c, Dortn, and, Pr. osterk, rehe.

Calrane, Manich (6) , 155

Duras Jules. Passigo de su par un broquan, 180 Tue proce. In .c. 11, 480 LiB. in edelled L. .. Nersall s. Ma 22, 479.

Fickhoti Gerbrand van den

Art is derivet trial Château de Schleishein 77, 114. Genseit ittendus in 11 aut en 171

Le Devite d. C. v. Welzburg, Gal-du Chateau (2), 316. Esther et A. e. de interiorac. Cologie (7), 3.6

La Femma ad more susterdam 577

La l'emme a.lu'tere. \msterdam, Six,

Jesus parma es á eleurs. Munich.

La Presentition. Liesde (1618. 16. Li P. c estito . De lin 82 . 110.

Softene one word a come come in Pracusal weig 200 . 15. In sarant, Finalage 84 . 1 1.

Monde Miden, Chatcaude Schlers h. n 1014 . 112.

E 1.5 P.CK SCH Nicelaes Conquestic du , qui, Thewingh, Ams-

Complying de capit. Righ. Amste.

Portrait d'une Inconnuc. Amsterdam

Maria Swartenhont, Amsterdam (895.

Reinier O. Hinlopen, Amsterdam Timitgen T. van Neu Amsterdam

ENGLIBERCHISZ.

C' ili me, Leyde 1030, 156. Deposition de croix, Leyde 1031', 156.

ENGITERICHTSZ Fcole d'] Calvaire, Leyde, (n. c.), 154

[EN HIBBICHISZ ?]

Martyre de Saint Laurent, Liverpool, Walker Art Gallery, coll. Roscoc.

Ca., aire. Turin 362, 155.

FIGHTL Eugene

Larrice o l'auberge, Paris, Luxem-Le Cal out de modailles, 504.

Franco and some XV siecle.

Prayerse Bin, due de Burgogo.
Los dres, Siecle des Antiquaires.

FLAMANO anomymie XV -XVI siech Leeter, Louvie, are coll Duchatel.

Franco an name XV-XVI steeles Fie ge et Entant. Ly in 231, 20.

FLOURSD IN nyme . Ideration des Bergers, Valencia 639'.

Franco an invine! Take end Joseet de la Samarttine,

Gund GC . 92. 94. Francian tyale XVII scale.

Luture. Bruxelles 711, 52 Itt MAND. Le le XV sicèle : 398.

[PLAMAND, I do le ]. Ad rate n des bergers arec d'rateurs. T'urs 27. 415.

FUNCK GARRET.

L.Dr. wellen wa loger, louse Portrait de Jean Minorce de Nassi

Frezis Frans

Les Arts see mertant jandantla guerre. T.n.1 1,0,50.

Foscin Francesc .

I flet de neige. Gren ble 101, 571. Lifet de mise, Gren ble 102, 571. I'ffet de nege, Grenoble 467, 571.

Lavore an lean Honore Id. in des logos. Verte Feral. Adoration des bergers, Coll. Marquise de Varennes, 440.

Adoration des bergers, Vente Walferdin (219), 440.

La Chemise enlevée, Louvre (295), 441. La Jeune mère, Louvre (300), 441. Laleçon de musique, Louvre (291), 441. Le Verrou, 440.

Français anonymes.

Aristide et Brise - scellé revenant de travailler la marchandise. Paris, Biblioth. nat., Cabinet des Estam-pes (coll. de l'Hist. de France), 458. Charlotte Corday, Paris, Biblioth.nat., Cabinet des Estampes, 457.

Saint-Just, Coll. Philippe Lebon, 457. Saint-Just, Paris, Carnavalet (394, cat.

1903), 457 Théroigne de Méricourt, Paris, Biblioth. nat., Cabinet des Estampes, 457. Ibid. Paris, Carnavalet (367 cat. 1903),

Française (École) (XV° siècle) 398.

France (Maître du Nord de la) XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle).

Philippe le Bon, duc de Bourgogne. Anvers (538), 396.

Philippe le Bon, Paris, Biblioth. nat.. Cabinet des Estampes, Recueil de Gaignières (vol. XI, fº 28), 396.

Francia (Francesco, 539).

FRANCKEN II (Frans).

Cabinet de peintures, Vienne, Schoen-born (116), 80.

Montée au Calvaire, Aix-la-Chapelle, Musée Suermondt, 30.

GEEST (Wijbrand de).

Ernest Casimir, comte de Nassau, Amsterdam (954), 242. Henri Casimir I, comte de Nassau, Amsterdam (955, 242.

GELDER (Aert de).

Fuite en Egypte, Bruxelles, Arenberg,

Hallebardier, Dresde (1792), 358. Mardochée et Ahasvérus, Copenhague (113 A), 358.

Vertumne et Pomone, Prague, Rudol-phinum (225), 358.

Vertumne et Pomone (copie ancienne du précédent), Nantes (556), 358.

GÉRICAULT (Théodore).

Course de chevaux libres, Rouen (216

Course de chevaux libres, dessin), Louvre, 464.

Ghirlandaio (Domenico del).

Adoration des bergers, Florence, Gal. ant. et mod. (195), 530. Adoration des Mages, Florence, Égl. dei Innocenti, 530.

Adoration des Mages, Florence, Offices (1295), 531.

Madone avec l'Enfant, Florence, Offices (1297), 530.

Madone et l'Enfant, Florence, Gal.

ant. et mod (66), 530. Sainte Catherine de Sienne, Münich

(1013), 530. Portrait d'un vieillard et d'un enfant. Louvre (1322), 530.

La Visitation, Louvre (1321), 530.

GILTLINGER I? (Gumpolt).

Adoration des Mages, Augsburg (102), 152.

Goijen (Jan van).

Paysage, Ermitage (1128), 254. Vue de la Meuse, Schwerin (426 B), 254

Gossaert (Jan).

La l'ierge peinte par Saint Luc, Vienne 754), 29.

Vierge avec l'Enfant, Cracovie. Gal. Czartoryski (115), 29.

Goya (Francisco de).

Da Francisca Candado, Valencia, 584. La Famille de Charles IV, Prado (736),

La Maja vestida, Prado (2165B), 584. La vieillesse de la Maja, Madrid, Coll. Marquis de la Torrecilla, 586.

Le Picador à cheval, Prado (733, 584. Los Caprichos: Hasta la muerte!, 586 Portrait équestre de Charles IV, Prado (731, 584.

La Reine Maria-Luisa, Prado 738, 584. Santa Rufina, Séville, Cathédrale (Sa-

cristie de los Calices), 584. Tirana, Madrid, Academie de San Fernando, 584.

Vendange, Prado (cartons), 584.

GRUNEWALD (PSEUDO).

Christ en croix adoré par le cardinal Albrecht von Brandenburg, Augsburg (163), 160.

Christ pleuré, Mayence, Collection épiscopale, 160. Famille de Jésus, Aschaffenburg (22).

Hals I (Frans).

Hille Bobbe, Berlin (801 c), 232 Hille Bobbe, New-York, Metropolitan Museum, 232.

Jeune homme au chapeau, Cassel (219).

Portrait de l'artiste, Coll. Spencer, 231. HALS (Dirk)

Dame déchirant une lettre, Mayence (168), 262.

Festin champêtre, Amsterdam (1082),

Joyeuse compagnie, Copenhague (128),

Partie fine, Londres, Nat. gal. (1074).

Réunion mondaine, Vienne, Académie (684), 260.

Violoncelliste, Vienne, Académie (734),

HALS II Frans).

Hille Bobbe en compagnie d'un fumeur, Dresde (1364), 232.

Charlotte Corday, Versailles (4615), 457.

HEERE Lucas del

Costumes de tous les peuples, Gand. Biblioth, universitaire, 50.

HELST (Bartholomeus van der). Andries Bicker, Amsterdam(1139,200 Jeune femme, Londres (1248), 290. Jeune femme. La Haye (545, 292, Sainte Famille, Utrecht, Kunstliefde (47), 292.

Hollandais anonyme. (2º tiers du XVIº siècle).

Cunera van Martena, Amsterdam

Rudolf van Buijnou, Amsterdam (143), 211.

Hondius (Abraham).

L'.Innonciation aux bergers, Amsterdam (1229), 340.

Honthorst (Gerrit van

Concert, Louvre (2409), 240. Enfant prodigue, Munich (308), 240. Gaie musicienne, Munich (751), 240. Scène de cabaret, Ermitage (444), 240.

Honthorst (Guillam van).

L'Abbesse de la Rochefoucauld, Berlin, Carstanjen (20), 274. Dame inconnue, Copenhague (149), 274.

到作到使到使到使到使到使到性到比到的到代到使到使到使到使到使到使到使到使到使到使到使到使到性到使

Hoogh (P. de).

Concert, Ermitage (942), 332. Intérieur avec une dame lisant, Stock-holm (471), 332.

Jeune mère, Schleissheim, Gal. du château (812), 332.

[Janssens (Abrah.)].

L'Ange et le Fils de Tobie, Brauns-chweig (80), 30,

Janssens (Hiéronymus).

La Main chaude, Bruxelles (678), 134.

JANSSENS [Victor Honoré]

La Main chaude. Louvre (2425 R), 134.

Jonson van Ceulen (Cornelis).

Dame dgée, Karlsruhe (234), 244. Jeune femme, Braunschweig (230). 244.

JORDAENS (Jacob).

Adoration des bergers, Braunschweig, (116), 97.

. Idoration des bergers, Grenoble (527).

Idoration des bergers, Anvers 221. 97, 100.

. Idoration des bergers, Stockholm (488),

Idoration des Mages, Lyon (131), 97,

Concert. Anvers (77, 93. Lazo e. Rebe ed a en tinture. Educades v., 100 Ptol ette d'anne de horn. Le I Patrotp digit osquisse . Braxelles [11]

T'ni intprodigue. Dresde 1911, 104 I. Entrat p dene a 'a talure. La Haye, e II. Steengracht, 194 Le Milere d'un 1 hon he da prisso. Amsterdam 1816, 199. Le Program Miller, Agres Eglise Sant Jacq .es, 42, 74 Mideline to to I I de por at I Porte surve, e, e . . . . . . . . . den a ge et de l'ursuad es suggesti no du rice, Darmstadt 1, . gt Muchande de truits. Glasgow 508. M. chapantlerocher, Cassel, n.c., Privited could Prado 1410,92.94 Sirier d. Ir ahim. M.lan, Brera. Signt Age to, Chateau J Aschaffensuz i ne et les r eillords. Ce penhagae 11. mfl, d. Imphibite. Bruxelles. Ar nt rg. 100 104. Link ! Braxelles 137 . 128 Tele le femme 1851 Attit Laberts, Namey 237, 66. Attributed a Teppuss II. Hens. Canet de jendro e. Vanne '964 . at I . a /. Lrux.ll.s 252 . 294. Le B . 110 mt. 1 mitage . 207 . 2 14 Ly Garringo Nicolas de Jen I ast Balling + Standing Producted Liberts), Tus P. t white Figs. Grantle 14. ... I was Mal. I In suggested with with v. . de Pasco 71 Some to 12 Insert D 2" Linista Admir de Buge s. I uvic. 239. 114 Dr elling Genes ads Tun. . Per te Constant Later Control North Alert Victoria Control of Alert Victoria Control of VII.7 40 Ret destroin 1. 1 wise +2 111 . Se. Lewis 14 +14 In a comb lighter North 14. 4.2 Pe deja us. Lessre, Sp. 114 LE H. . . Guillante Galant Mital 80 c. L. W. 12- 474.

Sa ith iWienn 432. My . d Pierre . 422. Smooth Ini's Amsterdum 1,58 Migned Pierre, Louvre 640, 422. Mirra Jean-Françeis' Par" u.l ctade . La Have S5 . --1 . Ittente. 484. Parta td' Amerian Schwom or I on-Berger aup we. 484. dres 10,0.24. Made et a repentade, Dresde 184 . gb. Larm Anth me de Fue le 's G ote Kork de Rotter dam. Schwern 615, 288. Mars N. Jacs Privata'iored inc. Copenhague 15. Patient d'honne. Copenhague 1.0. Mar Authorie . Primit de Lich de II atte. Dordrecht Six dats de venj ration des din -8 to the John Land Amsterdam Morent Gustave Mesa ve attribue a Jegement de rio. Danzig, Marieakirche, Dorotheen-[Mir us Que atir ] I'm getrional mic. Er nita. + +40.20 Madeleine, Berlin (574 p), 21. Mersus (Genre de). Muneavec Entantelundonatem en. e Snote Catherine et Sainte Barbe, Hamburg, Weber (60), 20. Moreelse (Paulas .Imateurs de peinture , 1843), 488. In our de jentine No. 188 . In ven v de peintre e 150 ) . 488. Route Selle (1851), 188 Cavaliers Louis \III - 18611, 488. Genti homme Louis XIII usant 187), Innocent et Matin (1801), 488. I m o de mandaline 1850 . 488 Partie de cartes (1800), 488. Peintre montrant des dessins (18501, 488 Le Tournebride, 488. 1 I'm de u : 188. Miras I Frais van Causerie, Amsterdam (1614), 344. La Lettre, Amsterdam (1615), 344. L'Oiseau envolé. Amsterdam (1610). Maris William va. le & if not w.t., Go that 2 . - . 30 x. Land 1 at rule G tha 2+ 15 leng d I of tals. Let dr. Walles La Lint je de l'episière. La Have MANUE PARE.  $I \in \{e, e\}$  Luc intisse de . Versailles  $\{77, 47\}$ Le le a 1, 418 France 8 : 42-

La vine [ 'Jan'

Car le terme, 484. Le ac qui tut manger son enfant. Masselle 24 et gravure, 484. Femme juit ant de person de l'onu, 484 Fin ac on puts, 485. Femine de ciarta manger a ses enfants 1 1 Ti deuse. 184. 11 I'nte des moutens, 484. Jugin cat deemer. I trecht, musce arch episorpal 40 a 154. Port nt de temme. Cassel 36 : 216. Proposit de la me, Prad 14.5, 210. Privatta'ın, ma a. Prado 1490, 210. Un ortone, La Haye 117, 210. L'. Iutomne, Paris, Musée G. Moreau Lent nor. Paris, Musee G. Moreau VI and A. série IV. 502. Li Lie oux griff in. Paris, Musee G. Moreau 1835, 502 Léda, Paris, Musée G. Moreau (43, Leda, Paris, Musée G. Moreau (74. Jeune femme à l'éventail, La Have La compagnie de laque J. Gz. Huag. A. sterdam 158, 228. La petra princesse Amsterdam 160 . , Portraitd'une jeune femme. Rotterdam Jeanst a mee intrapper a Lender Victor and Moett Maseum Townshend Begdest, 235-79, 177. Johnny s'en allant a la fête. Londres. Victorio and Albert Museum Jones Bequesticato 82 de ... La bonne aventure. Londres (205i. l'isite à la pension, Londres, Wallace M. en Man Mante de la . Number I inte. F. Lal . 21. Stick Landle, Vicare (85, 21, Moren is Ladenhale. Paragonian, Glase W. M. C. Ja don amorage. 1 144 5 8,2, 155. Miter dure it. Scottle, camedrale, scoret, dell's Carees S. Janu de Deor, Seville, H. pital de la Canard, e apere, 552.

MIGNARD Plante

Peintures de la chapelle de l'hôpital de la Caridad, 58:

Santa Rufina, Seville, musée provincial (20), 581.

Naiveu (Mathijs).

Enfants faisant des bulles de savon, Innsbruck (627), 362.

Intérieur, Rotterdam (208), 362. Thédire en plein vent, Amsterdam (1709). 362.

Turc appuyé à une balustrade, Rome. Galerie Nationale (562), 362.

NEEFS I (P.).

Eglise gothique la nuit, Vienne (946),

Intérieur d'église gothique, Prado

Intérieur d'église, La Haye, Collection Steengracht, 78. Intérieur d'une cathédrale, Dulwich 141), 78.

Intérieur d'église, Londres, Collection

Wallace (152), 78. Intérieur d'église, Cassel 66), 80. Intérieur de la cathédrale d'.Invers. Bruxelles (323), 80.

Interieur d'une église gothique, Ermitage (1200), 80.

Intérieur d'église, Florence, Offices

Intérieur d'eglise gothique de Flandre, Piado 1503), 80.

L'èglise des Dominicains à Anvers. Amsterdam (1715), 80. Vue d'une église a la lueur des cierges. Amsterdam (1716), 78.

NEER Aert van der). Clair de lune, Amsterdam (1721 A),

Clair de lune. Dresde (1552, 200 Paysage d'hiver, La Haye (582, 269.

NEER (Eglon van der). Visite, Anvers (732), 356.

NÉI REANDAIS ANONYME. Joies et douleurs de la l'ierge, Bruxelles (552), 150.

Passion, Bruxelles (554), 150. NÉERLANDAIS « romanistes » du XVI

siècle, 59. NÉERLANDAIS XVIº siècle). . Idoration des Mages, Bruxelles (591).

NEUCHATEL Nicolas).

Portrait du mathématicien Neudorfer, Munich (663). 30.

Noordt (Joannes van). Continence de Scipion, Amsterdam (1762), 314,

[Noort (Adam van)]. Le Poisson au statère, Anvers, Égl. Saint Jacques, 92, 94.

Ochtervelt (Jacob). Collation, Rotterdam (226), 342. Le galant cavalier, Dresde (1811), 342. Oost II (J. van).

Portrait d'ecclésiastique, Bruges, Musée, 139.

ORLEY (Barent van).

Les Épreuves de Job (121), Bruxelles La Crucifixion, Rotterdam (228), 34. Fuite en Egypte, Vienne (766), 34.

OSTADE (Adriaen van).

L'Annonciation aux bergers, Brauns-chweig (300), 340.

OSTADE (Isack van

Boucher, Buda Pest (282 du catal. de 1898), 312.

Chambre de paysans, Aix-la-Chapelle Suermondt (308), 312.

Charcuterie, Aix-la - Chapelle Suci mondt (308 A), 312

Fête au village. Thiver. Château J. Wurzburg (72), 310. Intérieur rustique, Darmstadt(381 . 312 L'Hiver. Anvers (467), 310. Le lac gelé, Ermitage 164), 310.

Les Patineurs, Munich (378), 3.0. Les Patineurs, Dresde (1491), 310. Scène hivernale, Londres, Wallace 73), 310.

OUDRY (Jean Baptiste). Chien gardant du gibier, Louvre (668),

PALAMEDESZ (Anthonie). Portrait de famille, Rotterdam (232),

Pasture (Roger de la). Philippe le Bon, duc de Bourgogne, Londres, coll. G. C. Agnew, 396.

PATINIR (Joachim de).

Paysage, Berlin, Wesendonck (230), 29 Baptême du Christ (Vienne) (666), 47.

PITATI VERONESE (Bonifazio de). Adoration des Mages, Venise (287), 544, 545 (n

Adoration des Mages, Venise (281), Bénédiction de Jésus, Venise (284), 544.

La Femme adultère, Venise (278).

545 (n).

Jésus parmi les docteurs, Florence, Pitti (405), 544, 545. Jugement de Salomon, Venise (295),

544. Moise saure des caux, Milan, Biera

(144), 544, 545. Parabole du riche Epulon, Venise (291),

Portrait d'un jeune homme, Rome, coll. Doria Pamphilj (401), 545.

Sainte Famille, Louvre (1171), 545. Sainte Famille en compagnie de Saints, Venise (269), 544.

Sainte Famille avec Tobie et l'Ange,

Mılan, Ambrosiana (43), 544.

Poelenburgh (Cornelis van).

Adoration des Mages, La Haye, Steengracht, 236.

Expulsion hors du Paradis, Amsterdam (1893), 236.

Le Christ à Gethsemani, Ermitage (759), 236.

PONTE IL BASSANO (Jacopo da).

Portrait d'inconnu, Rome, coll. Doria Pamphilj (390), 548

Portrait d'un gentilhomme, Venise (403), 547.

Provost Jean).

Le Jugement dernier, Bruges, Musée,

Martyre de Sainte Catherine, Anvers 838. 21.

Parans I Frans).

I'll more an verre, Braunschweig

Portrait d'un membre de la famille ameronse de Smidt, Beuxelles (224),

REMBRANDI.

La « petite Résurrection de Lizare gravare, 381

लाएकाएकाएकाएकाएकाएक सारक्षाक्रमा है। अन्य सार्वाक्षाक्रमा क्षाक्र सार्वाक्षाक्षाक्षाक्षाक्षाक्षाक्षाक्षाक्षाक्

L'Annonciation aux bergers (gravure .

RIBERA (J. de).

Saint Barthélemy, Prado (977). 580. Saint Jérôme. Gênes, Galerie Durazzo, Salon VI) 58o.

Saint Jérôme, Milan. Brera (613), 580. Saint Jérôme en prières, Prado (994),

Saint Jérôme, Vienne, coll. Harrach (261), 580.

Saint Paul Ermite, Louvre (1723),

Saint Paul Ermite, Turin (326). 580.

Ribot (Théodule

Saint Sébastien, Paris, Luxembourg,

Supplice des coins, Rouen, 498 Le Bon Samaritain, 498.

Rivo Hermann tom, Calvaire, Münster, cathédrale, 154.

Ring (Ludger tom). Voir Monogrammiste OM.

Robusti il Tintoretto (Jacopo).

Adoration du veau d'or, Venise, Égl della Madonna dell' Orto, 550.

Crucifixion, Venise, Scuola di San Rocco, 550.

Chaste Suzanne, Prado (424), 550 Découverte du corps de Saint Marc. Milan, Brera (143), 550. Décollation de Saint Christophe. V.

nise, Égl. della Madonna dell' Orto, 350.

Groupe de Martyrs, Venise, Égl. San Giorgio Maggiore, 550.

Judith et Holopherne, Prado (436), 550. Judith et Holopherne, Prado 427.

Ju ement dernier. Venise, Égl. della Vad ana dell'Orto, 550.

Mr 10. productive d'une confrerie. M ise saure des caux. Prado (425,550

Mat. P. thel. Venise (41), 550. Nacy de Cana, Florence, Othees 617.

Sainte Agnès, Venise, Egl. della Ma-donna dell'Orto, Chapelle Conta-rini, 550

Saint Étienne lapidé, Veaise, Égl. San Grago Maggrare, 550.

Saint Schastien, Schola di San R cc. L'ennes et Minerie. Prado 416), 550.

First than. Be legne (145), 550.

Romano Antonatic

I. Innonciation, Rome, Égl. Santa Maria sopra Minerva, 534.

Maria sopra Minerva, 354.
Madone avec l'Enfant. Altenburg.
Gal. Lindenau, 554.
Mid ne trimint ave. l'Enfant entre
sant Pudet sant Françoir l'Issue.
Ro me, Gal. nat. 257, 554.
Ma lone historie | w les auditeur, le
Rote, Roms, Vatican, 534.

ROMBOLIS 1 L.S.

Paysige base. Amsterdam 2406 328 Pivsage, Ermitage 1780, 328. Parsage, G tha 122, 328

Residue Salemon

. In boad d'un caral, Rotterdam 228.

In Côte de Menoringon, Breslau (25), 351. Pinsage, Munich 564, 352.

Rosin Alexandres

Patrait de l'artiste, Florence, Offices (517,, 187.

Roissiai Theodore'.

Chene lans la planae, La Have, Galerie Mesdag (292 , 482,

La Lande, Glasge w 864, 482. Marais dans les Landes. Le uvie 812. 482.

Printemps, Louvre (2913), 482.

RUBENS

.Ichille découvert par Ulysse, Prado

. Ideration des bergers, Munich (740).

.1doration des bergers, Rouen (613),

. Idoration des bergers. Marseille 400), . I.b. won de Mages, Malines, Eglise

Saint Jean, 71, 441 .I.Inratum de Rois. Munich (252),

1+I. .Ipotheose da andinal infant Ferdi-

mind. Emitage 264'. Cili une. Leuvie 2082, 65.

Capucin, Ermitage (580), 71. La Cene. Milan, Brera (679), 66.

Christ de Misericorde, Munich (746),

Communion de Saint François, Anvers (305), 70 Descente de croix, Anvers, Cathédrale,

Descente de croix, Ermitage 546, 65 Descente de croix. Lille 671.70.75. Le Serpent d'arrain, Londres 59, 66. Femme adultère. Bruxelles (381), 97 Madeleine repentante Stuttgart 103

Pieta, Bruxelles (380), 65, 66. Portrait d'.A. van Dijck, Château de

Windsor, 74 (n) Prometh. c. Oldenburg (121), 90

Resurrection de Lazare, Berlin (782). Saint François apparaissantà la Vierge,

Anvers, Eglise Saint-Antoine-de-Padoue, jadis Egl. des Capucins, 71. Saint François recevant les stigmales,

Cologne (606 : 71 : 74 : 70 l'ierge au perroquet. Anvers (312),

I wegetenant | I'nfant devant des donaurs. Tours (223), 71

l'ision de Saint François. Lille 675.

1 RUBENS (École de 1 Sainte Famille, Oldenburg 128, 118

RIUSDAL Salamon van

Betar das l'eau Dresde 1385, 200 Passage de mure, Auvers 715), 200. Payrage, Bruxelles 401), 203. Payage, chateau de Mannheim (178),

Un Ba., Bruxelles 4 12, 206.

RUSDALL Jacob.

Cl imp de ble. R tterdam 202', 326 Plune Lasce, Londres 400, 520 Fillage dans les Dines, Dresde 1500,

Fue prise nux em rons de Groninge : Ermitage (1148), 326

SANDERS VAN HEMESSEN J.

l'acation de Saint Mathieu, Vienne (700, 701), 42.

L'Enjôleuse, Paris, Coll. Pourtales.

L'Enfant prodigue, Bruxelles (217

Sacchi (Andrea).

Miracle de Saint Grégoire, Rome, Vatican, 503

SANDRARY TOWN him you'

La Compagnie du capitaine Coinelis Bicker, Amsterdam (2117), 107 Portrait d'Alida Bicker, Amsterdam.

(2122), 107. Portrait d'Eva Geelvinck, Amsterdam (2120), 107.

SCHALKEN (Godfried

Femme soutflant sa chandelle, Glasgew (900), 354.

Jeune femme consultant un médecin. Bruxelles, Arenberg, 354.

Lesbia, Londres (199), 354 Les Vierges sages, Munich (431), 354.

SEIBOLD (Christian).

Portrait de l'artiste. Bamberg (373).

Portrait de l'artiste, Buda-Pest '421),

Portratdel'artiste, Dresde (2096), 172. Portraitde l'artiste, Mayence (371), 172 Portrait de l'artiste, Florence, Offices 221), 172

Portraitdel'a tiste, Louvre (2736), 172. Portrait de l'artiste, Vienne, Liechtenstein, 172.

SIBFRECHTS Jan)

Cour de ferme. Bruxelles, Musée, 423, 136.

Gué. Anvers (804), 136. Gue. Londres in.c.), 138

Intérieur, Copenhague (319), 137. Soest (Ecole de Conrad de)

Calvaire, Cologne 307, 150.

Soest (Ecole de). Cals aire, Berlin (1222), 156.

Jarden d'auberge. Karlsruhe 200 .

Le Mutie de musique. Londres 850 ,

Sur la terrasse. L. ndres '1421, 324

STEENWOOT II Hendrik van

Interieur d'aglise, Cassel 74 . So. Interiew d'. glise, Prad : 1711, 80. Interieur d.glise. Prad : 1712, 80. Interieur d'eglise. Aschaffenburg 158.

Strozzi (Bernarde).

Bathseba der unt David, Dresde (655,

Charite romaine, Rome, Colonna (51.

Chevalier de Malte, Milan, Brera (727

Incre hilite de Saint Thomas, Gênes, Pal. R 55 1, 560.

Jeune temme plumant une oie, Genes, Pal. Rosso, 500.

Madone avec l'Entant et Saint Jean. Genes, P.J. Rossa.

Partiald'er opie, Genes, Gal Durazzo-Pallaviena, 500 Sainte Catherine, Genes, Pal. Bianco

Sande Ceale, Gênes, Pal Blanc 1, 200.

TENHRS I David

. Intomuc. Dulwich (341), 82.

Conservation, Londres, Nat. Gallery 4,50 . 82.

Coucher de soleil, Dulwich (299), 82. Joueurs de boules, Bruxelles, Arenberg,

Juneurs de boules, Londres (951), 82. Jueurs de quilles, Grenoble 569), 82. La Madeleine dans une grotte, Dulwich (323), 82.

Messe dans une grotte, Bruxelles, Arenberg, 82.

Paysage, Dulwich (33), 82.

Paysage, Dulwich (31), 82. Paysage, Dulwich (52), 82.

Paysage rocheux avec Saint Pierre en prières, Dulwich (314), 82.

Paysans jouant aux cartes près d'une maison, Dulwich (35), 82. Route bordée de maisons, Dulwich 89).

#### TÉNIERS II (David).

Ibraham remerciant Dieu après le sacrifice, Vienne (1155), 122.

La femme et le fils de l'artiste, Turin 218), 122.

Le Mauvais riche aux enters, Vienne. Gal. de l'Académie (865), 30

Les cinq sens, Bruxelles (455), 122 Le Maurais riche aux enfers, Berlin, musée 866 p), 30.

Tentation de Saint Antoine. Berlin ,8591, 122.

Tentation de Saint Antoine. Bruxelles (459), 122.

Tentation de Saint Antoine. Dresde (1079). .22.

Tentation de Saint Antoine, Dresde (1082., 122.

Tentation de Saint Antoine, Ermitage

Tentation de Saint Antoine, Prado. 1754), 122.

Tentation de Saint Antoine. Prado (1755, 122.

Tentation de Saint Antoine. Prado (1750), 122.

#### THEOTOCOPULI EL GRECO.

Adoration des bergers, Tolède, Eglise Santo Domingo el Antiguo, 578. Baptéme du Christ, Prado (2124 c., 5-8.

Dépouillement du Christ, Tolède, Cathédrale, 578.

Portrait d'un inconnu, Prado (242), 578. Saint François montrant un crâne a un religieux, Prado (2124 1), 578.

Saint François en prieres, Madrid, coll. D.S. Moret y Quintana, 578.

Songe de Philippe II, Escorial, Salles capitulaires, 578.

#### Trepolo (Giovanni Battista).

Confirmation du duché de Franconie, Wurzburg, château, 566.

Déposition de croix, Venise (62), 567. L'Enfant Jesus avec Saint Joseph et quatre Saints, Venise (484), 566.

L'Ordre des capucins triomphant de l'hérésie (esquisse), Turin (588), 566 L'Ordre des capucins triomphant de l'hérésie, Parme, 566.

Mariage de Frédéric Barberousse, Wurzburg, château, 566. Mariage de Fredéric Barberousse, (es quisse), Londres (2100), 566. Messe de Saint Martin, Louvre (1549). 566.

Miracle de S. Patrizio, Padoue (648), 566.

Projet pour un tableau d'autel, Londres

(1192), 566. Projet pour un tableau d'autel, Londres (1193), 567.

Résurrection de Lazare, Gênes, Pal. Bianco, 566.

Sainte l'amille apparaissant à Saint Guëlan, Venise (481), 566. Serpent d'airain, Venise (343), 566.

Serpent d'airain, Venise (343), 566. Vierge glorieuse avec des Saints, Milan. Poldi Pezzoli, 566.

L'ocation de Saint Louis. Milan Poldi Pezzoli, 566.

#### TITIEN.

Mise au tombeau. Louvre (1584), 108.

Theoret Eerle de Bourdichon.

Portement de croix — Calvaire - Mise
au tombeau, Loches, Eglise Saint
Antoine, 399.

#### TROYON , Constant'

Cours d'eau sons bois, Paris. Arts décoratis. Moreau Nélaton (98), 476. Dessous de bois. à Fontainebleau, 476. Forêt de Fontainebleau, 476. L'. Ibreuvoir. L'euvre (2906), 476. Les Hauteus de Suresnes. Louvre 2011, 476.

#### Urrecht Adriaen van).

l'allée de Cherreuse, 476.

Etal de gibier mort, Anvers (478), 116. Marchand de comestibles, Bruxelles, 476), 115.

#### VAILLANT (Wallerand).

Trompe l'æil, Dresde (1232), 132.

Portraits des régentes de l'hôpital Wallon à Amsterdam. Amsterdam.

Hôpital Wallon, 132.

VALCKENBORCH (Lucas van). Kermesse, Gotha (10), 30.

Kermesse, Gotha (10), 30.

Kermesse, Ermitage 523, 30

Kermesse, Copenhague (354 B), 30.

Kermesse, Copenhague (354 A), 30. La Tour de Babel, Munich (674), 30. VEEN Otto van).

Charité de Saint Nicolas, Anvers (481),

La Circoncision, Schleissheim (952), 59. Crucifiement de Saint André, Anvers. Église Saint-André, 59.

Histoire de la Vierge, Schleissheim. (952), 59.

(952), 59. Mariage mystique de Sainte Catherine Bruxelles (479), 59.

Miseautombeau, Anvers, cathédrale, 59 Portement de croix, Bruxelles (480).

Résurrection de Lazare, Gand, Église Saint Michel, 59.

Triomphe de l'Eglise, Schleissheim (953-958), 59.

VELDE II (Willem van de).

Coup de canon, Amsterdam (2478), 338. Eau calme avec des navires, La Haye (201), 338.

Mer calme, Dulwich (68), 338. Mer calme. Londres (137, 338. Mer calme, Londres (240, 338.

VERROCCHIO (Andrea del).

Enfant au Dauphin, Florence. Palais de la Seigneurie, 528. Madone de l'hôpital de Santa Maria

Madone de l'hópital de Santa Maria Nuova, Florence, Musée nat., 527. Madone entre Saint Jean Bapliste et Saint Zénon, Pistoïa, Cathedrale, 528.

Verrocchio (Atelier d'Andrea).

Madone avec l'Enfant, Berlin (108),

到海南海南海

श्राक्षश्राक्षश्राक्षश्राक्षश्राक्षश्राक्षश्राक्षश्राक्षश्राक्षश्राक्षश्राक्षश्राक्षश्राक्ष

#### VERROCCHIO (École d'Andrea).

La Madone avec l'Enfant. Frankfurt, Main, Institut Städel (8), 527. La Madone avec l'Enfant, Milan, Poldi Pezzoli (681), 527.

VERSPRONCK (Johannes Cornel.s.

Portrait d'une dame agec. Stuttgart 271, 252. Portrait d'une dame. Berlin 877 v.

252. Portrait de dame Colenbergh, Haar-

lem (273), 252.

Portrait d'une jeune fille, Oldenburg

243), 252
Portraitd'une jeune femme, Oldenburg

(242 . 252.

Portraitd'uninconnu, Oldenburg (241)

252.
Por trait d'une inconnue. Munich (360).

252. Régentes de la Maison du Saint Esprit.

Regentes de la Maison du Saint Espru Haarlem (274), 252.

#### Vie de Marie (Maître de la vie).

Adoration des Mages, Nürnberg, Musee germanique (20), 140.

Iscension, Hamburg, Weber (6), 146.

. Issomption, Munich (28), 146. Déposition de croix, Cologne (141), 150

Madone couronnée, Munich (29 .

Presentation, Londres (706 .

Sainte Catherine et Sainte Barbe, Cologne, 132 et 133), 146.

Vierge avec Saint Bernard, Cologne (134), 146.

#### Vonck (Jan).

()iseaux morts sur une table. Stock-holm (686), 371.

()iseau mort, Copenhague (377 B), 371.

#### VREL (Jan).

Cuisine, Ermitage (1760), 330.

Voort (Cornelis van der .

Portrait de Brechtje van Schoterbosch, Amsterdam (2590), 230.

#### Vos (Corn. de

Portrait d'homme âgé, Cambridge, Fitzwilliam Museum (159), 30. VEHS Abraham de'.

Primit le dame dgée, Rotterdam

Portrait de David de Moor. Amsterdam (2601), 249.

Portrait, Berlin, Carstanjen (47), 249.

#### WERFF (Adriaen van der).

L'Assomption, Ermitage (989), 370
Le converement de Marie. Munich

L'expulse n'hors du Paradis. Karlsruhe (285. 3-0

Li fute en Egypte, La Have 2 m.

Madeleine pentiente. Le avie, 304

Walelenie jenilente, Stuttgart 208.

Madeleine pénitente, Dessau, Amalienstittung 000. 370

Madeleine penitonte. Dresde (1817), 370 Madeleine penitor te. Munich (1817), 370 Samson et Dalila. Glass w. 11.

Western Ex. F., le 2 moitiéduXV Cili Ine. (1.4 gas. Cathedrale, 150, Calvane, d'Inelsturen, Münster

Kunstveren 81 . 157. Cahane, Landies 104 155

Ca. ave. Soust 1: Maria zur Helie.

Wir Laceb de

Median charrant Agai Munch

Christ ho is out les entants. Master dam 2071, 28

Jun n. et Argios, Wurzburg, Galeric du Chateau Nr. 281

Le treix lemmes dans la formaise, Schleissheim, Gallie du Chateau 17, 281. Misères de la guerre, Rome, Galerie 1 nat. (402), 281.

Piscine de Bethesda. Haarlem '200. 281.

Predication de Saint Jean, Oldenburg 203, 279, 281,

Prédication sur le lac de Tiberiade. Innsbruck (601), 281. Salomon et la reine de Saba, Mannheim

Galerie du Château (100), 281 Fue de miere au soleit couchant Lendres 1242, 279.

[Wer (Jac )b d. ]. Promenade dans un parc, Oldenburg 200), 278.

Wer (J/an) de .

Continence de Scipion, Breslau (112

Jésus au milieu des decteurs. Braunschweig (250, 278.

Portrait de l'artiste. Edmburgh n c . 182.

WITTE (Emanuel de

Chœur de la Nieure Kirk Ullinster dun, Amsterdam 2000, 200

Interior Tigare golergue. Ams tersdam 21,8,2,8. Interior de tomple profestant, Nixes

783. 508.

Indirate Togore, Ber in 878. 2 p.

Interior August La Haye 77. 18

Interior A. a lande keek I have 50.

Interior de la Corde Keek d'Am ter dant Lettores (1955) Interior d'Aga e retrange, l'ed (1955) Williage 254, 198

Interior degli e R. tterdam 34 - 238. Un Preste, Brux Res 522 - 238.

1. Preche, to the 197., 298. 1 when de Gun mone d'Orange Ams 11 Naune Kerk a Delft, Hambarg, Webet 228. 270 Tombeau de Guillaume d'Orange dans la Nieuwe Kerk à Deltt. Vienne, Czernin (190), 290,

WOUTERS (Frans).

Diane dans la forêt. Vienne (1101). 88.

WOUWERMAN (Philips),

. Iu bord de la mer, Londres (880), 304. Chasse au cerf, Londres (975), 304. Halte de Chasseurs et de Cavaliers, Louvre (2630), 304

Halte de Chasse, Cassel (360). 304. Retour de la Chasse, Dresde (1439), 304.

Zegers Geeraard

. Idoration des bergers, Bruges, Egl. Notre-Dame, 88.

Christ miscricordieux, Amsterdam 2108, 86.

Christ à la colonne. Gand, Egl. Saint-Michel, 90.

Education de la Vierge, Anvers, Égl. Saint-André, 88.

Enlevement d'Europe, Braunschweig

Guerism de l'aveugle, Gand, Egl. Saint-Pierre, 86.

Jesus chez Marthe et Marie, Prado 1852, 88.

Maringe de la l'ierge. Anvers 508, 88. Primethee. C degne 611, 90.

Resurrecti a de Lazare, Gand, Fgl. Saint-Pierre, 90.

Saint Jerôme, Lille 710\, 90. Songe de Saint Joseph, Gand (154), 86,

88
Vierge avec l'Enfant endormi. Vienne 1150, 88.

[Zustris (Lambert-Frédéric ]

Baptôme de Jésus, Caen (142), 218,



# TABLE ALPHABÉTIQUE

### NOMS, DES LIEUX, DES MATIÈRES

CITES DANS CET OUVRAGE

ABOUT (Ed.). Salon de 1857, 508, 509.-Moniteur, (25 juill. 1857), 508, 509. Académie des Beaux-Arts, 470.

Académie royale de peinture et de sculpture, 64 (n). Acigné, dame de Boisjoly en Bretagne

(Marie d'), 406 (n). Acta Sanctorum, (juin), 109; (janvier), 497.

AGNEAU MYSTIQUE, 14, 403. AIX-LA-CHAPELLE, 30, 312.

ALDENHOVEN, Geschichteder Kölner Malerschule, 146 (n).

ALLARD (Vente), 270. ALLEMAGNE, 60.

ALLEMAGNE (Haute), 37. ALLEMAGNE du XVIº siècle, 159.

ALLORI (Cristoforo), 222. Alophe, 471.

ALTENBURG, Gal. Lindenau, 534. Althorp House (Northampton), coll. Spencer, 231.

AMAND (S.), 23, 24, 25.

Amano (S.), 23, 24, 25.

Amsterdam, Musée de l'État, 78, 80, 86, 90, 100, 167, 211, 214, 228, 230, 236, 237, 242, 249, 260, 269, 272, 281, 285, 290, 296, 298, 305, 308, 314, 310, 328, 334, 338, 340, 344, 352, 362, 364, 593, 596, 600.

Musée municipal, 40.

Hopital wallon, 132.

\*\*Trans (Ganner d.)\*\* 222.

\*\*Trans (Ganner d.)\*\* 222.

\*\*Trans (Ganner d.)\*\* 223.

Añastro (Gaspard d'), 222.

Añastro (Doña Maria d'), 222. Anchin(Abbaye S.-Sauveur d'),392,406. Andrieux, 469.

Angiviller (Comte d'), 64, 108.

ANGSVILER (COMTE d.), 04, 108.
ANNÉE LITTÉRAIRE (L.), 444.
ANVERS. Musée, 21, 38, 50, 52, 59, 70, 71, 88, 93, 97, 100, 107, 116, 136, 266, 298, 302, 308, 310, 356, 401.
Cathicarale, 59, 65, 71.
Saint-André, 59,
Saint-Antoine-de-Padoue, 71.

Saint-Augustin, 74. Saint-Jacques, 92, 94. Saint-Paul, 110. APENNIN, 538. APOCALYPSE, 14, 403 (n). APOLLON, 452. Appius Claudius, 454. Art (L'), 460 (n), 471. \кпомени : Lettre d'), 444. ARTISTE (L'), 470, 476, 479. ASCENSION (L'), 24. Asch (P. van), 285. ASCHAFFENBURG, Château, 80, 97, 161.

Augsburg, 152, 160. Auguste III de Saxe, 143. Auvers-sur-Oise, 490.

Babylone (Captivité de), 344. Bailliu (P. de), 74. Bally (Nic.), Inventaire des tableaux du Roy, 112, 219. Bâle, 37.

Balen (Hendrik van), 118. BAMBERG, 278. Barbarigo (Palais), à Venise, 558.

BARTSCH, Le Peintre-Graveur, 281. Bastelaer (René van), 48.

Baudelane (Charles). Le Pays (1855), 470. — Le Salon de 1846, réimprimé dans les Curiosités esthétiques, 482. Beauvoir (Roger de), Revue de Paris (1836, xxvii, 108), 479.

BEAUVOIS, à Valenciennes (Vente), 366. BELGIQUE, 496.

BELLOTTO (Bernardo), 569. Benvignat, 6, 558. BERCHEM (Nicolaes), 31.

BERCK-HEIJDE (Hiob), 279. Berenson. The Study and Criticism of Italian Art., 526, 542.

BERGUES, 478.

Berlin, Kaiser Friedrich Museum, 16,21, 30, 74, 107, 122, 156, 232, 252, 286, 296, 316,424,432,527,—Carstanjen, 249, 274, 305.—Thiem, 16. Il eventouk, 29.

BERNARD, 432. BERRY (Duchesse de), 222. Besançon, 97, 118, 418.

BINGHAM, 504. BLANQUART-EVRARD (Don), 140.

Blès (Herri met de), 47. Blarenberghe (Van), 6

BLONDEAU-HERLIN (Don de MIIO), 21. BODB (W.). Studien zur Geschichte der holländischen Malerei, 256. – Bild-werke des Andrea del Verrocchio, Jahrbuch der König. Preuss. Kunst samm. (1882). – Repertorium für Kunstwissenschaft (1899), 52, Boilly (Julien), 458, 460, 462. BOLOGNE, 538,

OGNE, 538, 538, 530, 550 Pinacothèque, 38, 538, 530, 550 Oratorio di S. Cecilia, 538, San Giacomo Maggiore, 536, San Giovanni in Monte, 558, San Petronio, 538,

BONAPARTE (Lucien), 444. BOONEN (Arnold), 353 Bora (Catharina von), 160.

Borch (Gerard ter), 243. Bordeaux, 420. BORDONE (Paris), 547 BORGO-PANIGALE, 538.

Bosquiel (Collection du), 100. Botticelli (Amico di Sandro), 526. Boulonvais, 513.

BOULDINAIS. 513.

BOURDICHON (Jean). Hewes d'Anne de Bretagne, Paris, Bibliothèque nation... Mss latins (9474), 399.

Hewes d'Aragon, Paris, Biblioth. nat.. Mss. latins (16532), 399.

Hewes de Chawles VIII, Paris, Biblioth. nat., Mss. latins (1370), 399.

Missel de Tours, Paris, Biblioth. nat., Mss. latins (8861), 399.

Be wors, C.Lg., Vent. 558, Danieles Due de 1222 B w D 1, pr. B w 1. ---Basisti, Albrecht von Gard el archiegu de Maye con 10 Drive Islaha . . . Basia Merad'Isabella, 66 Lass 1. Ant me . C. 7, 143, 510 Lass 1. Artime 1. 7. 113. 50

Lass 1. Artime 1. Artime 1. 7. 113. 50

Lass 1. Artime 1. Artime 1. 7. 113. 50

Lass 1. Artime 1. Artime 1. 7. 113. 50

Lass 1. Artime 1. Artime 1. 113. 50

Lass 1. Artime 1. A B 11 8 A . 270 L 18 M. 2 S. 382. B . . Juss , In Jun whish . 3. Per tibe Verges Leads 1.1 1 1 1 1 ter. 11. 18. 19 B. C. Musce, 2 (19).
N. a. Trime 78, 88
Sact Sence 49
Lapester delicities and content. Lees, s. Am terdar - e flectori var. 271, 314. 27. 84.
In X. 18. Micros. 16, 25, 54, 58, 42.
p. 44, 52, 56, 65, 165, 168, 187, 67,
156, 164, 1.5, 152, 155, 158, 154,
1.0, 156, 164, 214, 255, 2..., 56,
2.4, 62, 84,
Litter the query rest of strong experience of the content of the

CAFN. 2 N. 2. G. 2. 2. Ca H. . . o CANT I I. Dat Mont. da a to CANALLES Filzni l'em Me e m. 50. CAL II I van de 187. Ca use Ordredes, 14. CHAVIS Margus de , 21). Curvas Mich L'Aige de , 63 80. Cassa , (, S , 101, 130, 2 2, (, S). CASTA MAIN. Nov. de 378, 807, MI Carrier Vest. 411 CASHOLAST Marquis de , 200. CAR STEA NO. 1 5 .4 + 405 (, track L' \ , , (, 1, , , ' ), C 1.M. 1 TUTY, 49" Charlis La 4 + 45,552, Charlis I C L. d. 112 Chattis X C. H. d. . . . . CHULLS Q INT. I'D CHILLY , Dully , Pipe , 10 Characteristics of the second of the second

Et. Ir Ph. , Giz. des B.-, bits . 1 83

1806., 466 Pena-Pist, 172, 3-2. CHRISTNI DI STELL . 144. Christis Petrus, 2,0. Curs. Les Guerres de la Revolution. XI. Handsch., te, 47 a. C 1 [2, 13, 14. CHÍM STEIRS. Meserdepe mes. 7 Conwa Petrus, 68 Callyins J. 428. Cours to Sanit R to jondi Charles . C. HIN, 404. Corner, Mrse Hall at Richartz, '8. 7. . 74. 76. 141, 140, 150, 154, 15 164, 165, 316. Cathodrae, 156 G.J. A. Offenheim, 11. Comar di Satti Petric, 420. CIMPAGN 1 . 1 1 818, 500. (JONGGIEDAT L'SCT. 3. Common, 150. Continuo . (inte en vic. 30, 1.10, 1.202. 274. 502. 3 4.225 20, 271 Country Charatter 177 CINIBLAT D. Cossa Intiu. a. d. 500 Cosse B . 1. G . . . . . . Contact (A. Maurice . . 8 Cur Pered . . . 5. (ALL . BAL . \ De [ hame. . 10. CINA & FILLS, ICI. Cr dir Jean, « re de , pris 1 Come Berjamin, 35.

1 CHRISTIP, 58-,

De in II C van, 24°
Leve a. Minen krein, 10°
Danmert, 90°, 77°
. Mexis SS?
. Mexis Su, 10°, 10°
Dann lubs, L as Lenia 44°
. Period Region Lander, 10°
Letter, 4°
Lett

Dirthons' Den', 418. Dios. Muser. 84. 118, 418. D 8881, 47, 47 Donnes Coll. J 5, 464, Donyf Don Edward . 452. Donbyle. 1. Marce, 333 De ans. No. Probyteikarche, 155 .) 581 [) 581, 21,, 222. 1) o at. Natre-Dame, 342. Deutsti 420 D vii 1 P. 432 Dr - Sman, 328, 352. Di Com Maxime, Ico Benix Irls a Il ypesiten manerselle (1855, 476). Le vaim de 1807. Revue des Deux M. (1des, LXIX, 438). Le Vilin de Dichair Ancienne cell , 16 n. Dictiz. Th., 400. Li нім Dat, 130. DUW. H. Galore, T. 82, 120, 3, 8, 3,8 Depar Vente, 270 Dian 1. . 23. 34. Diess. ( best. 1 x, sition 1 ) 4, 38, 42

For ist. 17, 59.
Latist (2005) L'. (59.
Lovin) 24 to
Levin 24 to
Levin 24 to
Levin 24 to
Levin 25 to
L

Exmon. S Las. Og.

LODGE N 120 L' 1800. 4,0. LONE A. NW null Gallery, 182

| Lyan, 444 |
| Lyan Dood, Langer, 188 |
| Ermin, Introducery and learners | des plus exercite pendres | square |
| Lyan, 190 |
| Element Good, Jin Langer, 190 |
| Element Good, Jin Langer, 190 |
| Ermin Langer, 190 |
| Element Langer, 190 |
| Lyan, 190 |
| Element Langer, 190 |
| Lyan, 190 |
| Element Langer, 190 |
| Lyan, 190 |
| Element Langer, 190 |
| Lyan, 19

DEHS M. .. 190. 8, 15 / .. . 60.

Fot (La), 404, 552. FONTAINE DE VIE (La), 13, 14. Forest (Jean-Baptiste), 432. Forest (Pierre), 432. Foucart (J.-B. de Valenciennes), 422. FOURCAUD (H. de), Honoré Fragonard (Revue de l'art ancien et moderne 1907, XXI, 441. — Théodule Ribot, sa vie et ses œuvres, 498. Frankfurt-am-Main, Institut Stædel, 16, 164, 306 (n), 527. Fugger (d'Augsburg), 219.

Fuggerorum.... Imagines (1593), 219.

Galerie espagnole exposée au Louvre (1838) (Notice des tableaux de la), 587. Gand, Musée, 84, 92, 94, 154.
Bibliothèque universitaire, 50.
Saint Michel, 59, 84, 90, 107.
Saint-Pierre, 86, 90. Récollets, 74.

GARIN (archevêque de Thessalonique), 406.

GASSEL (L.), +7. GASSELLE, S. 4, Salons, Presse (22 mars 1838), 470; (4 avril 1846), 476; (Moniteur 1855), 190, 470.

Gazette des Beaux-Arts, 128, 134, 232. 322, 399, 444, 464, 490, 495, 512, 516, 534, 584.

GÉNES, Palazzo Bianco, 52, 107, 560,

ENES. 4 En., 500. Palazzo Rosso., 560. Galerie Durazzo, 114, 560, 580. Coll. du comte de Seyssel, 412.

GENTIL (Don), 587. GEOFFROY (Ch.), 471. GÉRARD (baron), 460. GIRODET, 460.

GLASGOW, Galerie, 93,118,335, 354, 482. GLÜCK (Gustav). Aus Rubens Zeit und Schule, Jahrb. der Kunsthistor. Samml. des Allerh. Kaiserh. 1903,

GOETHE, Correspondance de Rome, 464. GOIJEN (J. van), 222. GONCOURT (Les de), La peinture à l'Ex-

position de 1855, 470.

Gossaert (Jan), 43.

Gonse, Le Musée de Lille, Gaz. des Beaux-Arts, (1872, VI; 1873, VII; 1874, VIII, IX, 7. Les Chefs-d'œuvre des musées de

Gотна, Galerie, 30, 164, 298, 328, 368. GOYA, Los Caprichos, 586.

GOUPIL, 504.

GRATET, (comte du Bouchage), 420. Gratet (marquis de Dolomieu), 420. GRENOBLE, Musée, 82, 97, 428, 433, 571. GRUYER, L'art ferrarais, 538.

GUADET, 444. Guicciardini, Descrittione di tutti i Paesi Bassi, 219.

GUEUX DE MER (Les), 222. Guiffrey (Jean), Revue de l'Art ancien et moderne, 1898, 13, 16.

GUILLAUME D'ORANGE, 222.

Guillemain, à Cambrai, 358, Guiness (Sir E.), 52.

HAARLEM. Musée. 180. 252. 278, 281, 370. Hamburg, Galerie Weber, 20, 146, 296. Hamilton (Coll.), 68. HANOVRIENNES, (Troupes), 478. HARRISSE, Louis Boilly, 460, 462. Hauer, 457. HAVERKORN VAN RUSWIJCK, Oud Holland (1893, 287.

HAVE (La., Musee, 228, 256, 258, 263, 272, 285, 292, 298, 320, 338, 368,

Galerie Mesdag, 112, 482, 490. Gal. Steengracht, 78, 104, 236, 374. HELST (Van der), 495. HERBAIS (Legs d'), 279. HERLIN (Auguste), 6. HESELTINE, 138

HESSE Philippe, landgrave de), 160, 161. HOET. Catalogus Schilderijen, 244. Catalogus of Naamlijst van

HOFSTEDE DE GROOT, Oud Holland, 332. HOGARTH, 586.

HOLLANDE, 496. HONDECOETER (Melchior d'), 115. HONDIUS (H.), 52. Номовснооте, 478, 479.

Hoogh P. de', 204. HOUCHARD (Général). 478, 479. HOUDOY (J.), Etudes artistiques, 449.

Haussard, *Salon de 1846*, Le National 19 mai 1846), 476. HEMELING », 20. Horsin-Déon (Vente), 460.

HOUSSAYE (Arsène), Salon de 1846, L'Artiste (mars 1846), 476. HUTTEN (Ulrich von), 159.

Huss (Jean), 59. HYMANS. 47. 50.

Icones principum, 112. INNSBRUCK, Ferdinandeum, 39, 281, 362, 364. Isaïe, 403 (n), 404.

Jahrbuch der kön. Preuss. Kunstsamm! Jahrbuch der Kunsthist, Samml, des Allerh, Kaiserh., 118.

JANITSCHEK, 161, Janssens (Abraham), 30. JASON, 467 (n).

JEAN LE CONSTANT, élect. de Saxe, 160, 161. JEMELLE, 46. JÉROBOAM, 343

JÉRUSALEM CÉLESTE, 14. JODE (P. de), 94. JOURDAIN Le), 46, 47 Jourdan (Général), 478. Jouffroy (Don), 572.

Journal des Débats, 470, 479, 505, 512. JUDÉE, 159.

KARLSRUHE, Galerie, 37, 244, 324, 370. KILLEM, 478. KLAUBER (J. S.), 447. Kramm. De levens... der Hollandsche... Kunstschilders, 226, 279, 359. KRUGER, 584.

LACAZE (Collection), 438. Lafage, 480.

LAFENESTRE, Salon de 1857, Revue des Deux Mondes, 509.

[Lamberto, Padoano, Suavius (Federigo di)], 219. LASNE (Michel), 71.

शास्त्राप्त शास्त्राप्त शास्त्राप्त शास्त्राप्त शास्त्र

LASSALLE (E.), 471. LAURENT (S.), 488. LAVERDET (Gustave), 457. LEBEAU, 447.

LEBON (Coll. Philippe), 457 (n). Lebrun (Charles). Inventaire de la galerie de Louis XIV., 112, 219, 222, 421, 553.

LEBRUN-DALBANNE, Gaz. des B.-Arts. (1865, p. 554), 134.

(186) 5, 534, 184. [1811) 40, 400. Legs Alexandre, 34, 39, 60, 78, 80, 82, 88, 134, 138, 150, 240, 260, 264, 260, 270, 276, 288, 294, 364, 364, 361, 314, 324, 320, 332, 342, 450, 352, 354, 556, 362, 364, 368, 374, 410, 503.

LEMOISNE (P Andre), 396. LE NAIN (Les), 426.

LE NAIN dit le Romain 'Louis), 415. LÉPICIÉ, 438, 555. — Inventaire des collections royales (1752), 219, 553

Lermolins royales (1792), 219, 359 Studien, 527. Della pittura italiana, 545. Galleria Doria Pamphily, 545.

LE Roux (Eug.), 464.

LESSF (La), 42. LETHIÈRE (Vente), 454. Lettre sur les tableaux tirés du Cabinet du Roi et exposés au Luxembourg (1751),

555. LEYDE, 154, 156, 226.

LEYSEL, 478. Liège (Cathédrale de), 31. Lievens (Jan), 358.

LIGET-LÈS-LOCHES (Chartreuse de), 399. LILLE, Musée, 70, 75, 90, 93, 471. Musée IV icar, 457, 460, 471. Catalogue du Musée, 3, 6.

Inventaire de 1795, 118, 126, 340,

Archives municipales, 64, 219. Académie des Arts, 449, 450. Capucins (Égl. des), 64, 66, 71, 75,

Coll. H. Rigaux, 11. Exposition des B.-Arts (1866), 490, Hôtel de Ville. 6.

Récollets (Couvent des), 5, 108, 110. LIVERPOOL Walker art gallery, Coll. Roscoe, 155.

LOCHES, Saint Antoine, 399. Locoge (Don Edmond), 336. Loga (Valerian von), Francisco de Goya, 584, 587.

LOMBARD (Ecole de Lambert), 50.

1 × N Mac 2 , 80 , 7 100, 5, 3, 5 ×.

Mr. asa. Tim 1., s., 1 Mil contectation M. + H. . . C. Z G . 1' A.B. 1 --My ... 1 de ta. - 1,1. Michael al . . V. K. V. Ir and to Jeran VI Fry Challe u 117, 28 M. . . . . 514 M. . . P. . M. . d. 1840. L'Altst Grade B. Arts. S. 8 (17), 4 Grades B. Arts. (8) 28 (4), 4 Michille V. Y. My Tayles South porta Mr.i. Mil. S. C. Of 200 fes M. . .. V. et 41.48.  $\frac{M(x)}{M(x)} = \frac{24^{-1}}{M(x)} = \frac{3}{2} (172 - 2) \frac{2}{2} \frac{1}{x}^{-1} \frac{1}{x}$ My Add . hearde hore. M Min & 1.2 V . 1 1 - 1 - 1 M. . K .. . Mark . M. M. L. N. 18 8 18 1 and des

Mist Qu to . 4-.
I Men . . . . . . . . . . . . . . . . 488. M - P v... Oud H Hand, 2 , M. or Fm.L. Sr' a de 1880 les de de de la S.D. ux Mardes 1880 les 5. St. de de de la Section de la S Mir vari Men Ivan 1289 Mars Park. 4-1 M. S. B. C. W. Court. 524. 57 (544) 345. . . . . 50 (1) P 1 Pezz , 527, 500 Mars V. 4 . 4-1 Mar & Car & a de riona le J. I. Maria Gatal V. C. 8 VI .. 1. ...2. MINICALISE C SIE M. v P F . + Mercas Jiro de M de . N. Vi .. I. bisdei. - f Western . 1 . . . . 4, 1 . 2 S. Mrs NA Low 1 . 41 -. Marins seed latery VINH 1 + + M. A. Addina, Carigo delio e d in my . 4 4. Mr. 1 Navios C. Hester + 4-17 . Mart. 4.4 Mark. 4.4 Mark. 6 Lache 12 .. Marzass. Mille property Satis In .Th. 

MI SIBINA, Cithed Le. 160.

PALOUS POR 11.1. 354, 35 SON Provint XI Cakingue de la rente de M. J. Le i. 440. i'v v r sz Anth me. 258. Pinn Land Silve 1781 . +14 Pw Dn Luis, 21, Pu .. s 12. 14. I to re. Dessins, 404. I tree almog. 108, 204, 202. M. ce to . Dis d. m. titis collec-t. M. read - Nelatio . 474, 476. Lor Hegie Nit nile. Minisoris. B.P. the par Nature to, Polympes, 3, 457, 428. Mose Cumacibet Sat. 1 800, 427. Mest Gatte Moem. So 1 A) Hern ( ) terre" ( ) en 1800, Sp clive . 1 12 spective (5)2

Ly - t de parades adminima

Tedes Remey dots, 4 a

te on det loreading XVIII

St. 555 Cati gas de le voie

Teans de harrier Pras de Juar 20. No desdas e Hôtel de la XVIII Sicc. ( 122 P w ~ O. 1 188 Int. 151. Aur J.d. .. Prilleton, H. 1.2.1.4 vs v | 1 | 18 d. Madame , 2 \ 24+. 1. 1. 12. 452 re a traile, e. P. . . . . dars 1. Artiste. 1855. P. 1. sate (8), Lemdige, 2), (4, 3), (2, 71.8), (21.11), (22.41), (2.7), (44.4.54), 264. (4.1.54), 264. (4.1.54), 264. I rate . B solet Lot cost, s. re Vinadu viv P. a. .. Adverde . 11 Gard. 8. Passan, dans la Romo de AIA de la la castil 1888, 471; dans la Romo des Den Malos 184, 1994; P. J. Fie le Namt, 5c; Prot 1. 12. P . r State Pudar, 426. Prince Light P .1 . P . . 1-Postas Bank . Irgam d Ar.

Pr. 1W. C. de 11 16 11, 1 11 4 8.

Proposed inides banks - >1 +1

P . Pa. . -70

PRAGUE, Rudolphinun, 358. Précieux-Sang (Office du), 403. Presse (La), 470, 476. PRIMITIFS FRANÇAIS (Exposition des), 399. PROMAYET (Adolphe), 495. Propagateur (Le) (4 août 1866 490.

Quellyn (Erasme), 43, 59.

RANDI De), Sceaux armoriés des Pays-Bas. 25, 140. RAPHAEL. Sainte Cécile, 538 (n). RAYMOND. Verrocchio, 527. RÉDEMPTION (La), 124. RÉFORME ALLEMANDE (La. 150, 160. REIJNST (Constantia), 202. REIMS, 350. RELIGION (La), 59. REMBEANDT (Influence de', 271, 278. REMBRANDT (Fausse signature de), 300. REMBRANDT, 437. RENAISSANCE, Architecture de la), 35. RENAID, 508, 508 (n). RENO (Le), 538. Repertorium für Kunstwissenchaft, 527. Révolution française, 51, 64. l'imées de la), 5. - (Guerres de la), 444. Revue de l'Art Ancien et Moderne. 13. Revue des Deux Mondes, 470, 476, 497, 509, 512. Revue de Paris, 470, 479. Revue du XIXº siècle, 470 REYNART (Edouard), 6, 115, 496, 587. REYNOLDS (J.). Voyage en Flandre 1781). RIAT (P.). Gustave Courbet, 493, 495, 496. RIBERA (Jusepe de), 498. RIVET, 469.

ROBAUT, Catalogue de l'œuvre de Corot.
édition Moreau-Nélaton, 466.

Catalogue de l'œuvre de Delacroix, ROGER BALLU. Gazette des Beaux-Arts. (1878), 178, 516. ROGIER (Vente Camille), 561, 517. Ross (Le livre des), 343. Rome, Galerie Nationale, 281, 362, 418, 128, 534, 570.
Galerie du Capitole, 542.
Vatican, 534.
Vatican, Pinacothèque, 563. Coll. Colonna, 560. Coll. Doria Pamphilij, 545, 548. Santa Maria sopra Mineria, 534 Santa viai ea sopre : Corso, 461.
Corso, 461.
Place du Peuple, 464.
Porte du Peuple, 464.
Roostes (Max.). L'œuvre de Rubens, 53, 66, 68, 71, 74, 76.
March Raimans, 16, 51. ROTTERDAM, Musée Boijmans, 16, 54, 223, 228, 246, 249, 256, 208, 298, 300, 322, 326, 340, 342, 350, 362, 364. ROUEN, 441, 458, 464, 470, 490, 498. ROXARD DE LA SALLE, Nancy (Vente),

Rubens, 30, 52, 68, 69, 107, 441, 467. RUBEN Collaboration de Van Dijck et de), 74. Rubi vs 'Mère del. 66. RUBENS, Martyre de Sainte Catherine, Lille, Église Sainte-Catherine, 6. Ruusdael (Monogramme de Salomon), Russie, 447. SAINT-JUST, 457. SAINT SANG DE NOTRE-SEIGNEUR (Le), 406. SAINT-TROND, 25. SALOMON, 59, 277. SAUVAGE, 64. Sauvagi Piat-Joseph), 449. SAUVAIGE (Don). 587. Saxi Electeurs de XVIº siècle), 161, SCHELTE A BOLSWERT, 441. Schleissheim, Chdleau, 38, 59, 60, 112, 281, 314, 332 Schuchting (Baron de), 392 SCHMARSOW, Gaz. des B.-Arts (1807 534. Schrieck à Louvain (Vente van der), 123, SCHUURNAN 'Anna M. c.a van . 244. SCHWERIN, 112, 254, 258, 288, 300. SEGUIN, 460. - VEUVE SEGUIN, 460. Sensier (Alfred). La Vie et l'aure de J. F. Millet, 485. Serre (de la). Histoire curieuse de teut ce qui s'est passe à l'entrée de la Reine mère du Roy très chrestien dans les villes des Pays-Bas. 112. SÉVILLE, Musée provincial, 581. Cathédrale. 581. 584. Hôpital de la Caridad, 581, 582.

Sickingen (Franz von), 150.

SIMON, 444. SIMON D'ASCHAFFENBURG (Maître), 161 Smith (J.), A Catalogue raisonne of the works of the most eminent... painters. 326, 368. SOCIÉTÉ RÉPUBLICAINE DES ARTS, 456.

Soest. Egl. Maria zur Höhe, 156. Spranger, 30 STOCKHOLM, Musée, 52, 332, 304, 371. STRASBOURG, Musée, 164. STUTTGART, Musée, 66, 252, 370

Taylor (Baron), 587.

Temps (Lc., 516. Tencé (Coll.), 100. - Vente, 90, 104. THÉODORE Emile), 14, 24. THÉROIGNE DE MÉRICOURT, 457. THOLOZAN, 444. Пновек. Salon de 1838, Revue de Paris (1838, 2° série), 470. — Salon de 1846 ,dans ses Salons, 320, 176. TIEPOLO (G. B.), 553. TITE-LIVE, 507 (n). TITIEN, 107.

Tolède, Cathédrale, 578. Eg., S. Domingo el Antiguo, 578. Tongerloo (Abbaye de), 17, 30.

TORRECILLA (Marquis de la), 580. Toulouse, Musée, 110, 420. Tournai, 358. Tours, Musée, 415, 418, 432. Trèves (Électeur de , 444. TRIBUNAL RÉVOLUTION VIRI . 14 TROYON (Constant), 128. Tura (Influence de\, 535 TURIN, Musée, 50, 74, 122, 155, 164, 36 .. 526, 554, 555, 557, 558, 566, 580

到活出活出活

的研究的

。如果如便到便到便到便到便到他到他到他到便到便到便到他到他到他到他到他到他到他到他来还到他到没到没到便到便到便到他到

UTRECHT. (Musée Kunstliefde), 292. Musée archiépiscopal, 38, 154.

VALABRÈGUE (A.), Les Frères Le Nain VALENCIA, Musée, 39. Vanucci Perugino (Pietro), 521. VAR OU VARUS (S.), 23, 25. VARENNES (Coll. de), 440. VASARI. Le l'ite dei piu eccellenti pitori. Di diversi artefici framminghi. 2 N. 21 .. VELASQUEZ (Diego), 426. VENISE, Galerie royale, 55, 544, 545. 547, 550, 566, 567, 570 Eglise della Madonna dell'Orto, 550. Eglise San Giorgio Wa, giore, 550. Eglise San Sebastian , 550. Scuola di San Rocco, 550. Veri (Marquis de), 440. Vérité critique des tableaux (178 . . . . VERMEER DI DELFT (J . 10. VERMEULEN, 422. VERONESI Paolo'. 5 .. Versailles, Musée, 422, 457, 479. Chdteau, 112, 219, 222. VIENNE, Musée imperial, 29, 34, 42. 52, 74, 80, 88, 92, 100, 118, 122, 214. .lcademie. 16, 30, 47, 128, 260, Coll. Czernin, 296. Coll. Harrach, 580. Coll. Liechtenstein, 114, 118, 172 Coll. Schanborn, 80. VILLOT, Catalogues du Louvre, 240, 41, Vollenhoven, à Amsterdam (Coll. van), VONDEL, 241. Vorsterman (Luc), 441. Vos (Jan), 292. Vos (Maerten de), 55.

> WAER (S.) voir Varus. Walferdin (Vente,, 440 Wallmoden Général , 478. Walzin (Château de), 41. 47 WARNECK (Don E.), 250. Watteau (Antoine), 437. WATTEAU (Louis), voir LILLE. Inventaire de 1795. WAUTERS (A.-J.), 39. La Peinture slamande, 53. Jean Bellegambe, 406 WEY (Francis), 493, 495.

VRIES (Roelof de), 301.

VRIES (Vente J. de), 244

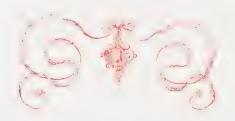
William van de. Les Autes de Hili (n. 178, 279). William Bandain Le Mintyr bige ro-main (14. 12). Windson, 74, 00.

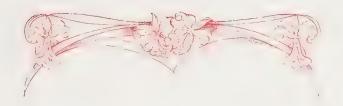
WITHNEITE. Muson de Luther, 129.

W. ні выметн. 100. W ліне С. I nel de , 479. Wines Diete de ...00 Wolfies Frans', 87, 89. Wurzeling, Chileau, 281, 370, 310, 500.

XANTIN, Egl. Saint Factor, 180 Zeity hvitt tin-bildende Kanst N. F. IV. 13, 53, 146

Zustris (Lambert . 210)





## ADDITIONS ET CORRECTIONS

P. 17, 1. 3. induisent	lire	induit
P. 3o, 1. 3. nos 534 et 534 A	lire	n <sup>os</sup> 354A et 354B
P. 38, 1. 15. 649 du Musée d'Anvers	líre	208 du musée d'Anvers
P. 42, 1. 7 Ecole allemande	lire	Ecole flamande
P. 48, 1. 25. manque du	lire	manque d'un
P. 132, l. 7. régents	lire	régentes
P. 143, l. 2. résulté	lire	résultée
P. 146, l. 26. angelots	lire	angelets
P. 165, 1. 19.	lire	128
P. 165, l. 20. 1887	lire	1883
P. 222, 1. 27. Dosso Dossi	lire	Crist. Allori
P. 226, 1. 16, ajouter:		

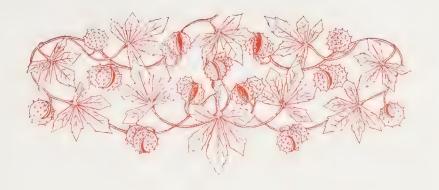
En somme, l'attribution à Rudolf von Antwerpen du portrait de J. van der Does (Janus Douza) au musée de Leyde résulte d'une interprétation abusive d'un des vers latins inscrits sur la bande inférieure du cadre .

Rudolphi artisici quam bene picta manu.

On n'est pas plus fondé à identifier l'artiste qui répondait à ce prénom de Rudolphus avec Rudolf van

Antwerpe 140 avec ce Rudolphus Wil emits Calemburgens, soperate eminent et excellent portruits test, dont Arend van Buchel enregistre la mort a Utreeht en decembre 1536. Chile Diarroin de Vosan Bochell, public par G. Brom et L. A. van Langeraad. 1667, p. 432.

	1 1			
	243. note, ligne 1 G. Lerbaig		lire	G ter Berch
Þ	Braunschweig		ajouter.	(11 242)
Р	302. Let modele .		lire	carton
P	30,2, 1 14 Lebrun		lire	P. Mignard
	392. note "   1   1   VAXELU	 	lire .	VAXELL.
	son arrangement.		lire	leur arrangement
Р	47 / note 1 1 t Rose at Basson .		Lre	R ger de Beauvier
P	52 s. 1 2- avec religieuse	 	lirz	avec une religieuse
Р	Panicale	 	lire	Panigale
Þ	544, 1, 33 Ambrosiana		aj auter	n 43)
	566, 1 55 Pallzao			
þ	Belloto			
P	64, 2011, 16			
	N 16 8 4	 	HICC	11. 5 20 5



# TABLE DES MATIÈRES

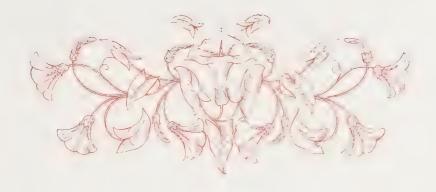
ÉCOLE FRANÇAISE	391
141. Maitre de la France du Nord-Est (Deuxième moitié du	
XV° siècle). Philippe le Bon, duc de Bourgogne	395
142. Groupe de Jean Bourdichon. Calvaire	397
143–144. Jean Bellegambe. Le Pressoir mystique. — Anges	403
145. Autour de François Clouet (Vers 1560). Portrait d'une jeune	
Fille de qualite	409
146. Les Le Nain. Repas de Paysans	411
147. Les Le Nain. Adoration des Bergers	413
148. JEAN DE BOULLONGNE (Le Valentin). Soudards jouant aux dès	417
149. Philippe de Champaigne. L'Annonciation	419
150. PIERRE MIGNARD. Portrait de l'Artiste	421
151. Gaspard Dughet (Gaspard Poussin — Le Guaspre).	'
Campagne romaine	423
152. Sébastien Bourdon. Portrait d'un Architecte	425
153. Sébastien Bourdon. Cour de Ferme au crépuscule	427
154. Nicolas de Largillière. Le Paysagiste Jean Forest	431
155. NICOLAS DE LARGILLIÈRE. Portrait d'un Homme de qualité	433
156. Jean-Baptiste Oudry. Un Carlin	435

157. JB. Siméon Chardin. Le Repas au coin du feu	437
158. Jean-Honoré Fragonard. Adoration des Bergers (Esquisse).	439
159. Louis David. Bélisaire recevant l'Aumône	443
160. JEAN VOILLE. Portrait de Madame Lienard	447
161, LOUIS-JOSEPH DONVÉ. Portrait du peintre Joseph Sauvage	449
162. Louis–Joseph Donvé. Frayeur! (Portrait de l'Artiste)	45 I
163. Guillaume Guillon Lethière. La Mort de Virginie (Esquisse).	453
164. Louis Boilly, Triomphe de Marat	455
165-167. LOUIS BOILLY. Portraits de PJoseph Redouté, de François	
Hoffman, d'Isabey et de Taunay	459
168–170. Louis Boilly. Portraits des peintres Swebach, Drolling,	
Girodet	461
171. Théodore Géricault. Episode de la Course des Barberi pendant	
le Carnaval romain	463
172. COROT. A l'Aube, près d'un Etang	465
173. DELACROIX. Médée furieuse	467
174. ALEXANDRE DECAMPS. Chasse en Plaine	473
175. Constant Troyon. Coupe de Bois	475
176. Jules Dupré et Eugène Lami. La Bataille de Hondschoote.	477
177. Théodore Rousseau. Montée d'Orage au-dessus de la Seine à	0
Villeneuve Saint-Georges	481
178. Jean-François Millet. La Becquee	483
179. Ernest Meissonier. L'Amateur de Peinture	487
180. CHARLES-FRANÇOIS DAUBIGNY. Soleil levant, Bords de l'Oise.	489
181. Gustave Courbet. Après-dinée à Ornans	493
182. Théodule Ribot. Saint Vincent martyr	497
183. Monticelli. Amour!	499
184. Gustave Moreau. L'Autonne	501
185. EUGÈNE FICHEL. La Carte à payer.	503
186. Jules Breton. Plantation d'un Calvaire	505
187. PAUL BAUDRY. Supplice d'une Vestale	507
188. Charles Cazin. Tobie	511
189. BENJAMIN CONSTANT. Interieur de Harem au Maroc	515
ECOLE ITALIENNE	519
ECOLE TRADENNE	) 19
190. Autour de Giovanni Bellini (Vers 1480). Saint Sébastien 191. Autour d'Andrea del Verrocchio (Vers 1490). Madone	523
avec l'Enfant	525

192. Domenico del Ghirlandaio. Madone à l'Églantine	529
193. Antonatio Romano. Madone et Saint Jean adorant l'Enfant	533
194. LORENZO COSTA. Portrait d'une jeune Inconnue	535
195. LORENZO COSTA. Madone adorant l'Enfant avec Sainle Cécile auprès d'elle	
196. Atelier de Giovanni Bellini au début du XVI° siècle. Fran- cesco Bissolo? Portrait d'une Dame avec les attributs de Marie-Madeleine	537
197. Bonifazio de Pitati Veronese. Moïse foulant aux pieds la	541
Couronne de Pharaon	543
198. JACOPO DA PONTE il Bassano. Portrait de Bastiano Gardalino.	547
199. JACOPO ROBUSTI il Tintoretto. Martyre de Saint Étienne	549
200. PAOLO CALIARI Veronese. Martyre de Saint Georges	551
201-202. PAOLO CALIARI Veronese. L'Éloquence. — La Science	557
203. Bernardo Strozzi il Capuccino. Moïse sauvé des eaux 204. Andrea Sacchi. Saint Grégoire inspiré	559
205. GIOVANNI-BATTISTA TIEPOLO. Saint Louis de Gonzague renon-	563
çant au monde	565
206. Antonio Canale. La Piazza San Marco et la Piazzetta à Venise	569
207. Francesco Foschi. Paysage monlagneux — Effet de neige	571
ÉCOLE ESPAGNOLE	575
	,,,
208. Domenico Theotocopuli el Greco. Saint François d'Assise en prières	r 0 0
209. Jusepe de Ribera lo Spagnoletto. Méditation de Saint Jérôme.	577 579
210. Murillo. Mater Dolorosa	581
211. Francisco de Goya. Grandeur et Décadence de la Courtisane.	
— Jeunes!	583
212. Francisco de Goya. Grandeur et Décadence de la Courtisane.  — Vieilles!	585
TABLES.	
Table alphabétique par noms d'artistes des peintures du musée de	
Lille présentées dans cet ouvrage	591

Table de concordance des différences entre le catalogue du musée	
et le present ouvrage	599
Table alphabetique par noms d'artistes des références artistiques invoquees dans cet ouvrage	603
Table alphabétique des noms, des lieux, des matières cités dans cet ouvrage.	613
Additions et corrections	619





# TABLE DES GRAVURES

# ÉCOLE FRANÇAISE

141. Maitre de la France du Nord-Est (Deuxième moitié du		
XV <sup>e</sup> siècle). Philippe le Bon, duc de Bourgogne	PLANCHE	100
142. Groupe de Jean Bourdichon. Calvaire	_	110
143. JEAN BELLEGAMBE. Le Pressoir mystique	-	11
144. Jean Bellegambe. Inges	-	11
145. Autour de François Clouet (vers 1560). Portrait d'une		
jeune Fille de qualité	-	112
146. Les Le Nain. Repas de Paysans	-	137
147. Les Le Nain. Adoration des Bergers	-	H
148. JEAN DE BOULLONGNE (Le Valentin). Soudards jouant aux dés.		138
149. Philippe de Champaigne. L'Annonciation	_	137
150. Pierre Mignard. Portrait de l'Artiste	-	139
151. GASPARD DUGHET (Gaspard Poussin — Le Guaspre).		
Campagne romaine		ΙΙZ
152. Sébastien Bourdon. Portrait d'un Architecte	-	II
153. Sébastien Bourdon. Cour de Ferme au crépuscule	840	138

154. NICOLAS DE LARGILLIÈRE. Le Paysagiste Jean Forest	PLANCHE	116
155. NICOLAS DE LARGILLIÈRE. Portrait d'un Homme de qualité		139
156. Jean-Baptiste Oudry. Un Carlin	_	140
157. JB. SIMÉON CHARDIN. Le Repas au coin du feu		141
158. JEAN-HONORÉ FRAGONARD. Adoration des Bergers (Esquisse).	_	117
159. Louis David. Bélisaire recevant l'Aumône	-	118
160. JEAN VOILLE. Portrait de Madame Lienard	_	141
161. LOUIS-JOSEPH DONVÉ. Portrait du peintre Joseph Sauvage	-	119
162. Louis-Joseph Donvé. Frayeur! (Portrait de l'Artiste)	_	120
163. Guillaume Guillon Lethière. La Mort de Virginie		
(Esquisse)	_	142
164. Louis Boilly. Triomphe de Marat	_	121
165. Louis Boilly. Portrait de PJoseph Redouté	-	122
166. Louis Boilly. Portrait de François Hoffman	-	I22
167. Louis Boilly. Portraits d'Isabey et de Taunay	-	I22
168. Louis Boilly. Portrait du peintre Swebach	_	123
169. Louis Boilly. Portrait du peintre Drolling	-	123
170. Louis Boilly. Portrait du peintre Girodet	-	123
171. Théodore Géricault. Episode de la Course des Barberi		
pendant le Carnaval romain	_	140
172. COROT. 1 l'. lube, près d'un Etang	_	124
173. DELACROIX. Medèe furieuse	-	125
174. Alexandre Decamps. Chasse en Plaine		142
175. Constant Troyon. Coupe de Bois	-	126
176. Jules Dupré et Eugène Lami. La Bataille de Hondschoote		127
177. Théodore Rousseau. Montée d'Orage au-dessus de la Seine à		
Villeneuve Saint-Georges	-	128
178. Jean-François Millet. La Becquée	-	129
179. Ernest Meissonier. L'Amateur de Peinture		130
180. CHARLES-FRANÇOIS DAUBIGNY. Soleil levant, Bords de l'Oise.		131
181. Gustave Courbet. Après-dinée à Ornans	_	132
182. Théodule Ribot. Saint Vincent martyr	_	143
183. Monticelli. Amour!	_	133
184. GUSTAVI MOREAU. L'. Iulonne		144
185. Eugeni Fichel. La Carle a payer	-	144
186. Jules Breton. Plantation d'un Calvaire	_	143
187. PAUL BAUDRY. Supplice d'une Vestale	_	134
188. Charles Cazin. Tobie	-	135
180. BENJAMIN CONSTANT, Intérieur de Harem au Maroc		136

# ÉCOLE ITALIENNE

190. Autour de Giovanni Bellini (Vers 1480). Saint Sébastien.	PLANCHE	153
191. Autour d'Andrea del Verrocchio (Vers 1490). Madone		
avec l'Enfant	_	145
192. Domenico del Ghirlandaio. Madone à l'Églantine	-	146
193. Antonatio Romano. Madone et Saint Jean adorant l'Enfant.	***	153
194. LORENZO COSTA. Portrait d'une Jeune Inconnue	_	147
195. LORENZO COSTA. Madone adorant l'Enfant avec Sainte Cécile auprès d'elle	_	147
196. Atelier de Giovanni Bellini au début du XVI° siècle. Francesco Bissolo? Portrait d'une Dame avec les attributs		
de Marie-Madeleine	-	148
Couronne de Pharaon		
198. JACOPO DA PONTE il Bassano. Portrait de Bastiano Gardalino.	-	149
	_	154
199. Jacopo Robusti il Tintoretto. Martyre de Saint Etienne	~-	150
200. PAOLO CALIARI Veronese. Martyre de Saint Georges	**	151
201. Paolo Caliari Veronese. L'Eloquence	_	155
202. Paolo Caliari Veronese. La Science	_	155
203. Bernardo Strozzi il Capuccino. Moise sauve des eaux	_	I 5 2
204. Andrea Sacchi. Saint Grégoire inspiré		154
çant au monde	-	155
l'enise	_	156
207. Francesco Foschi. Paysage montagneux — Effet de neige	-	156
ÉCOLE ESPAGNOLE		
208. Domenico Theotocopuli el Greco. Saint François d'Assise	D	-6-
en prières	PLANCHE	
209. Jusepe de Ribera lo Spagnoletto. Méditation de Saint Jérôme	_	157
210. MURILLO. Mater Dolorosa	-	160
211. Francisco de Goya. Grandeur et Décadence de la Courtisane.		0
— Jeunes!	-	158
212. Francisco de Goya. Grandeur et Décadence de la Courtisane.		
—   'ivilles!		159

LILLE
IMPRIMERIE L. DANEL
1908





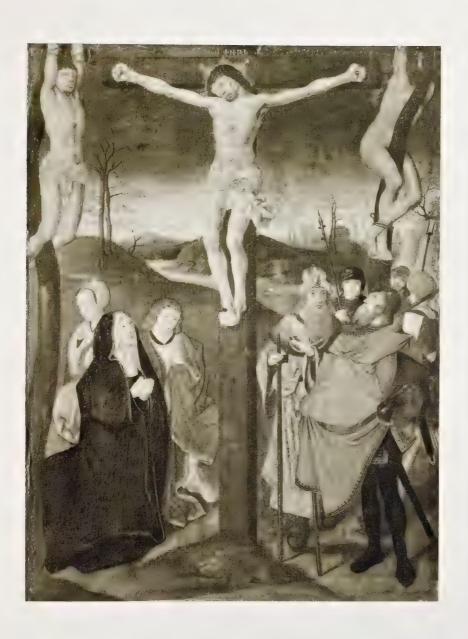
THE ALESTE ALEST



GROOTETS FACE OF OBICHON

的特别是到便就是到便到便到便到便到便到便到便到便到便到便到便到便到便到便到便到便到他到他到他的。 第一种,是到便就是到便到便到便到便到便到便到便到便到他到他到他到他到他到他到他到他到他的。我是是一种,他们是到他的是对他的,我是是一个一个一个一个一个一个一个





的可能是到是到他的情况,但是到他的便可是到他到他的是到是到他的时间,但是到他的是到他的是对他的是对他的是对他的是对他的是对他的是对他的对象,是是是一个一个一个



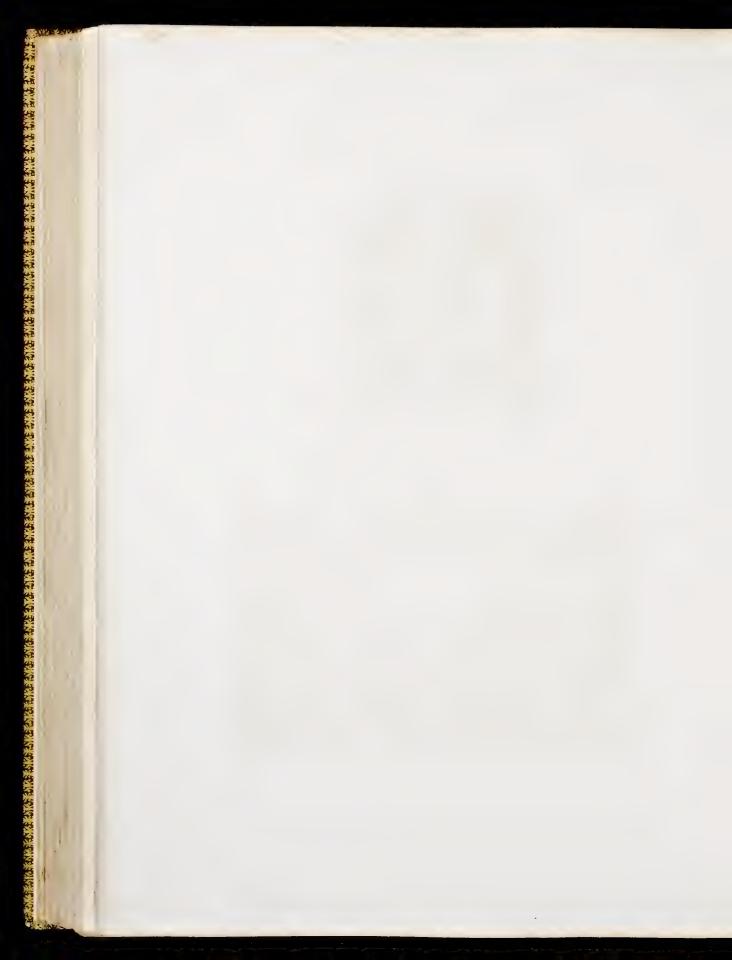
T AN BELL GAMBLE

的话,我们是对这种是到便到便到便到便到便到便到便到便到便到便到便到他到他到便就是到他到他到他和他的是到他到他到他到他到他到他到他到他到了我们是到便到便到便到











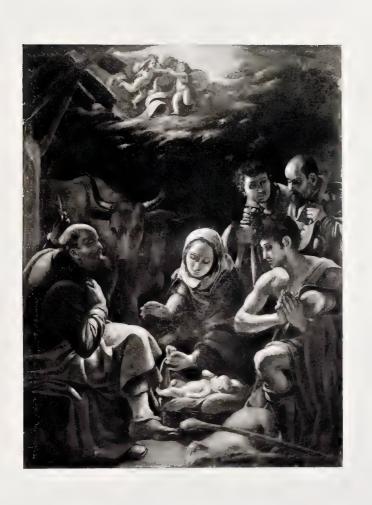




1 FS 1 F X X IX

elegicalegic

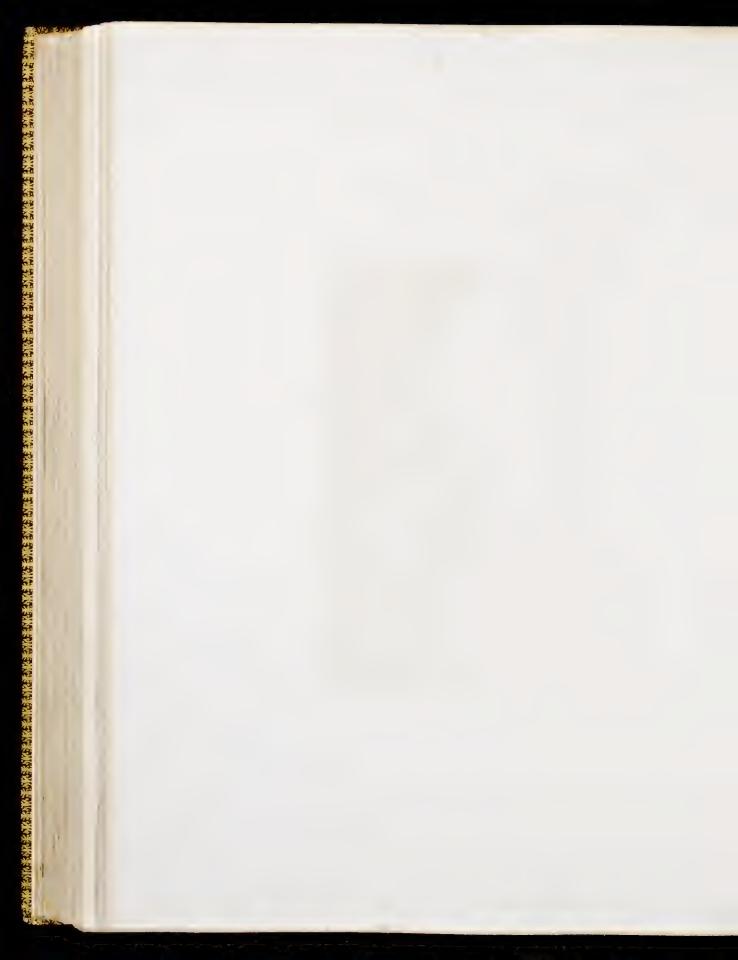












. 52 SEBASTIEN BOT RENN

是 是 是 一







154 NICOLAS DI TARGILLIERI





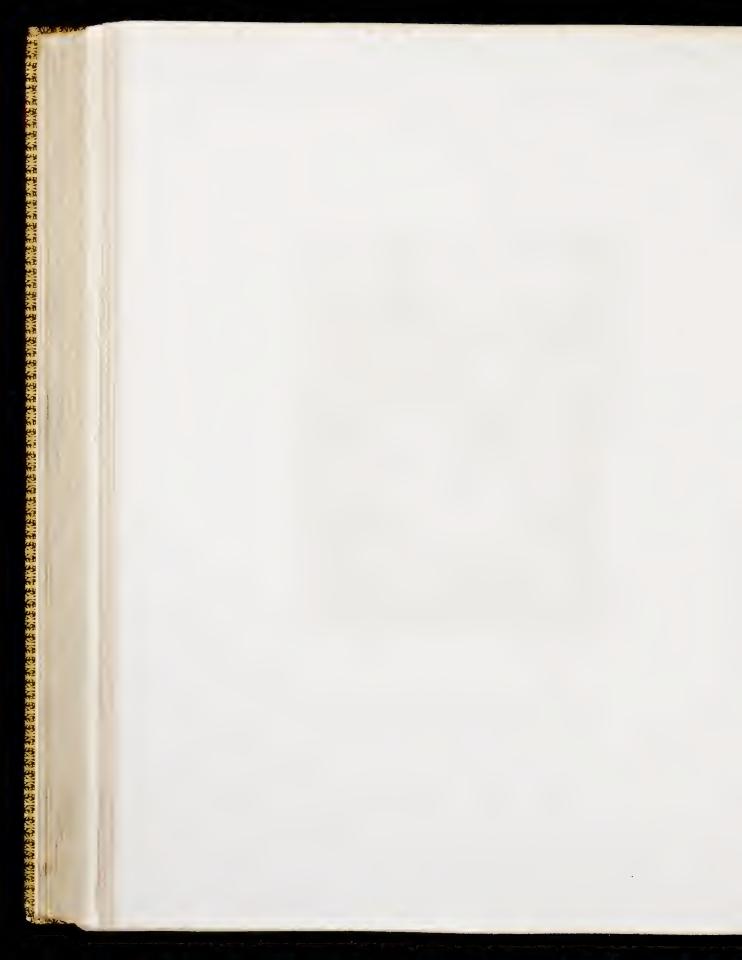


158 1 AN HONORE FRAGONARD No. 11





的时间,我们是对理对理对理对理对理对理对理对理对理对理对理对理对理对理对理对理对理和证明。但可是对理对理对理对理对理对理对理对理的证明,可以可以是对理对理对理



To the transfer of the transfe





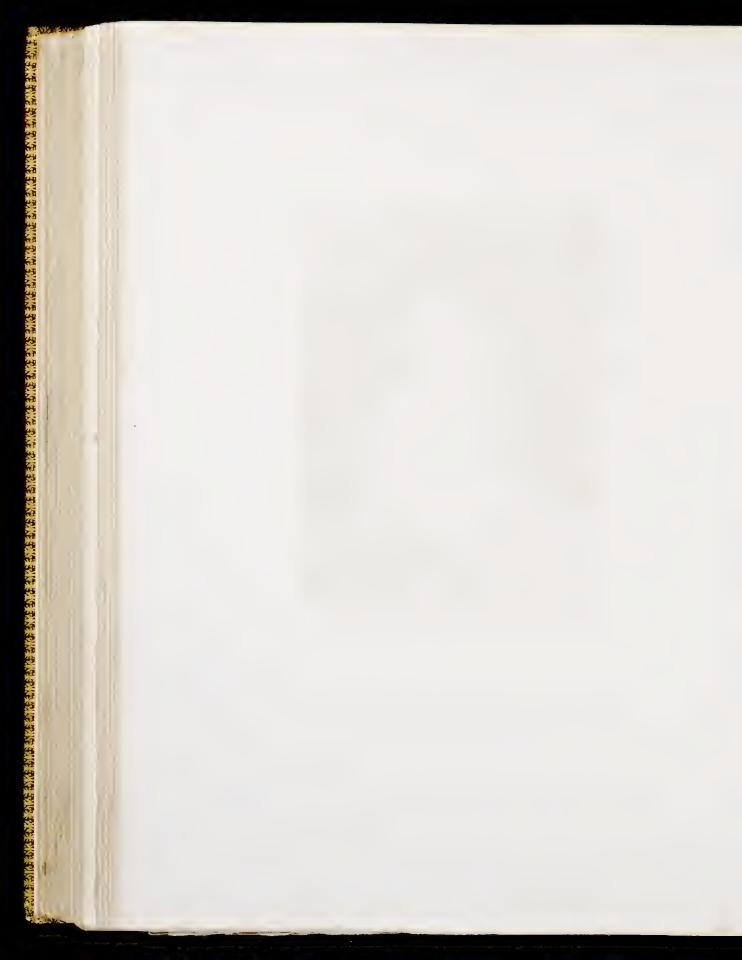


16) 16) 8 (8 P) DeXVI 21 (8) (8)

是是一个人,我们是对这种,我们是对这种,我们是对这种,我们是对这种,我们是对这种,我们是对这种,我们是对这种,我们是对这种,我们是对这种,我们是对这种,我们是 第一一





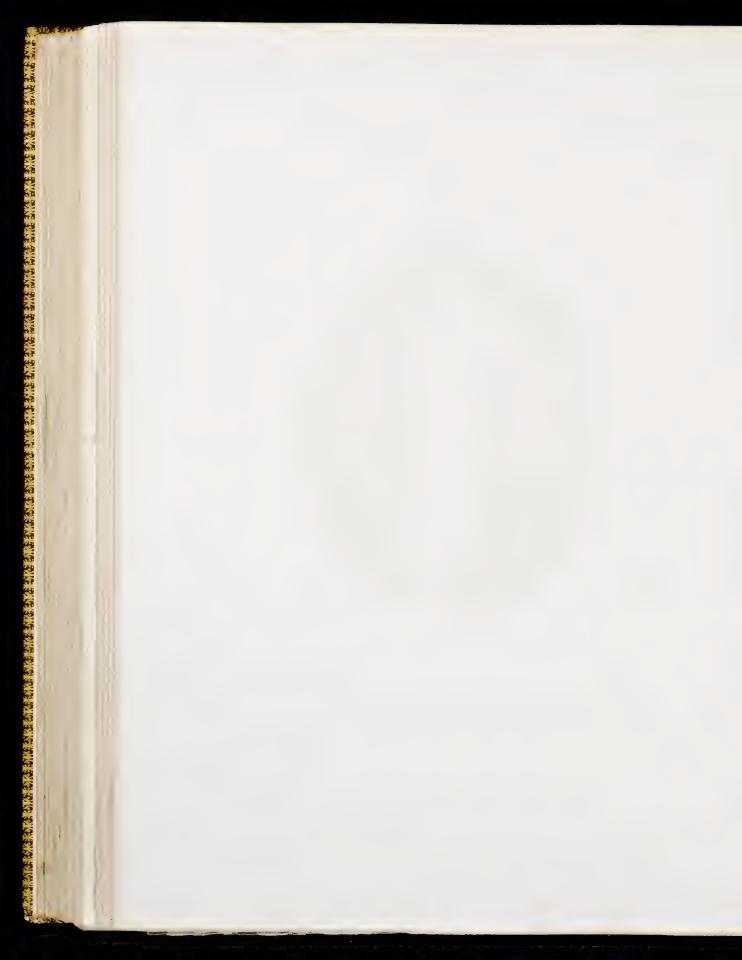


PICENSING NEED CHICH CHI





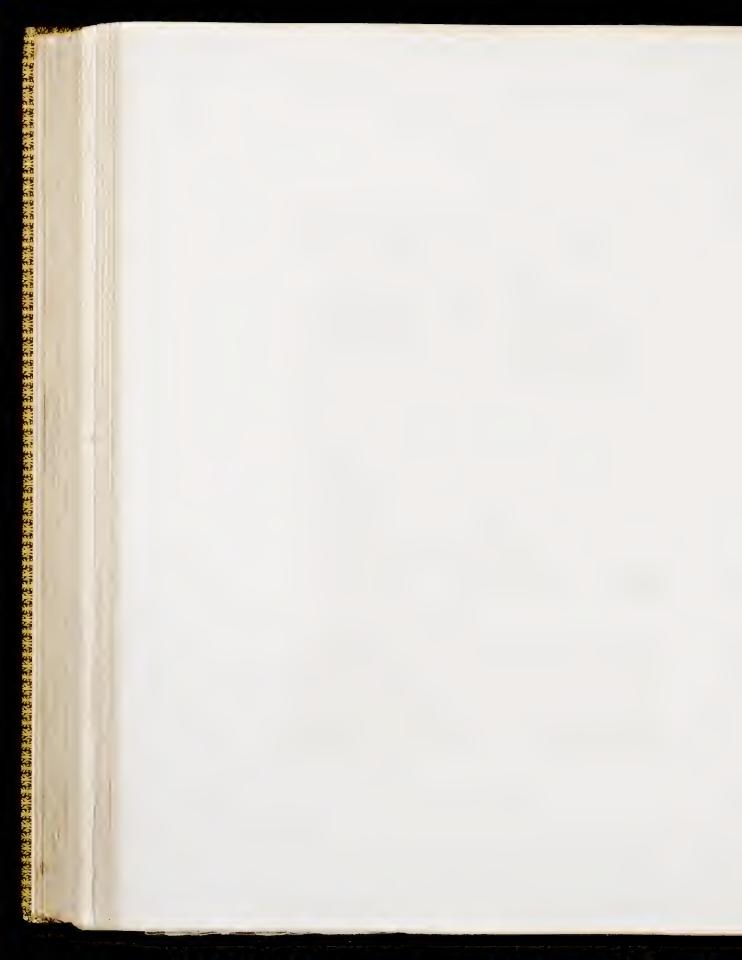
是 第一一







---



104 IN BOILEY

ibb atts Ban Y

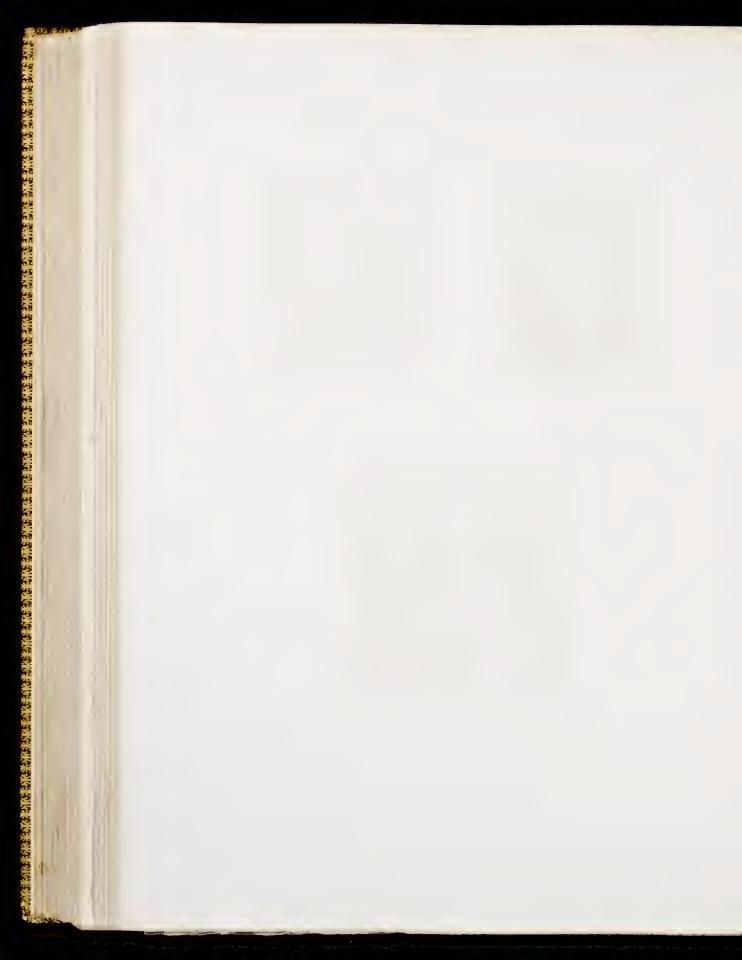
LOUIS BOILLY











160) 1 of 18 360 (A

100 1003 BOTTY

LOUIS BOILLY

OF IR THE STREET RODEL











172 (1080) (180 | 181 | X 111X









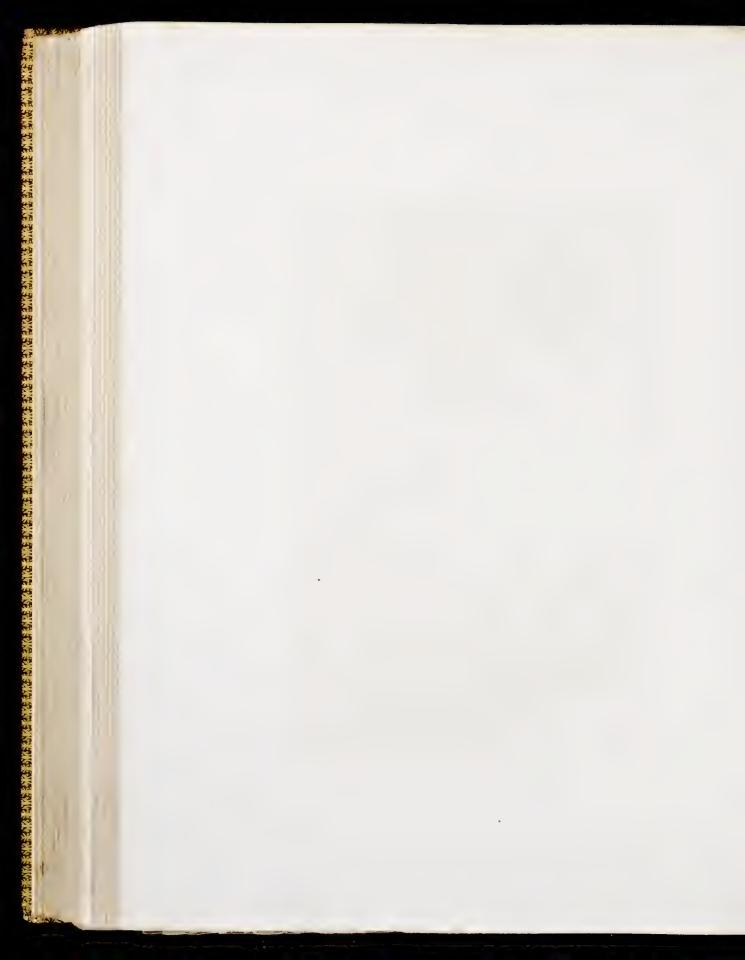




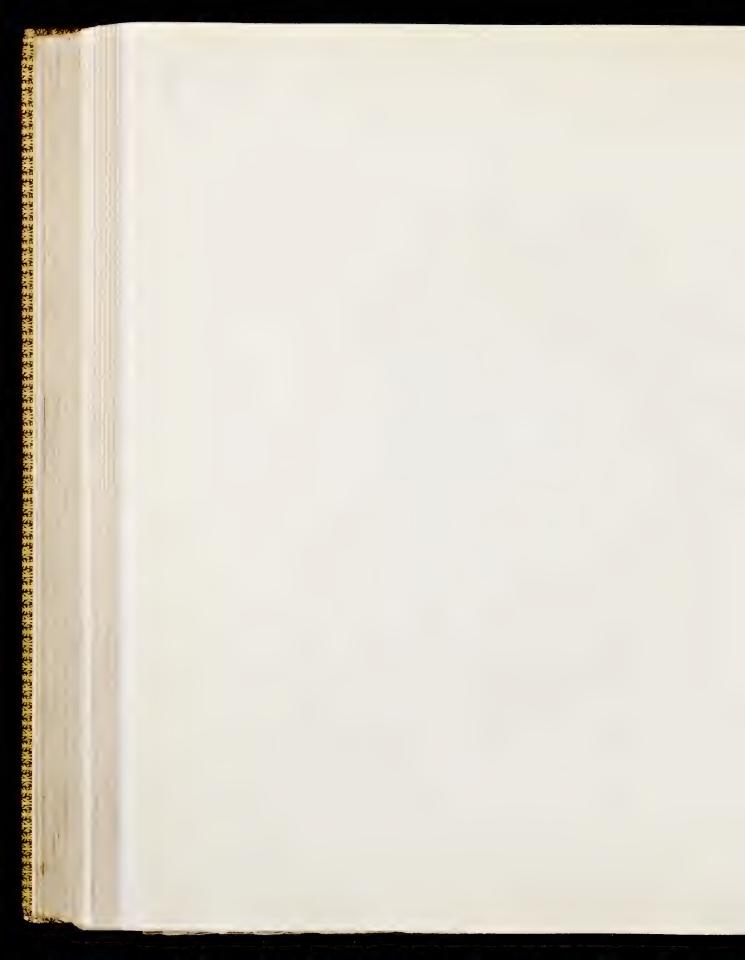








等。 1916年,1916年,1916年,1916年,1916年,1916年,1916年,1916年,1916年,1916年,1916年,1916年,1916年,1916年,1916年,1916年,1916年,1916年,1





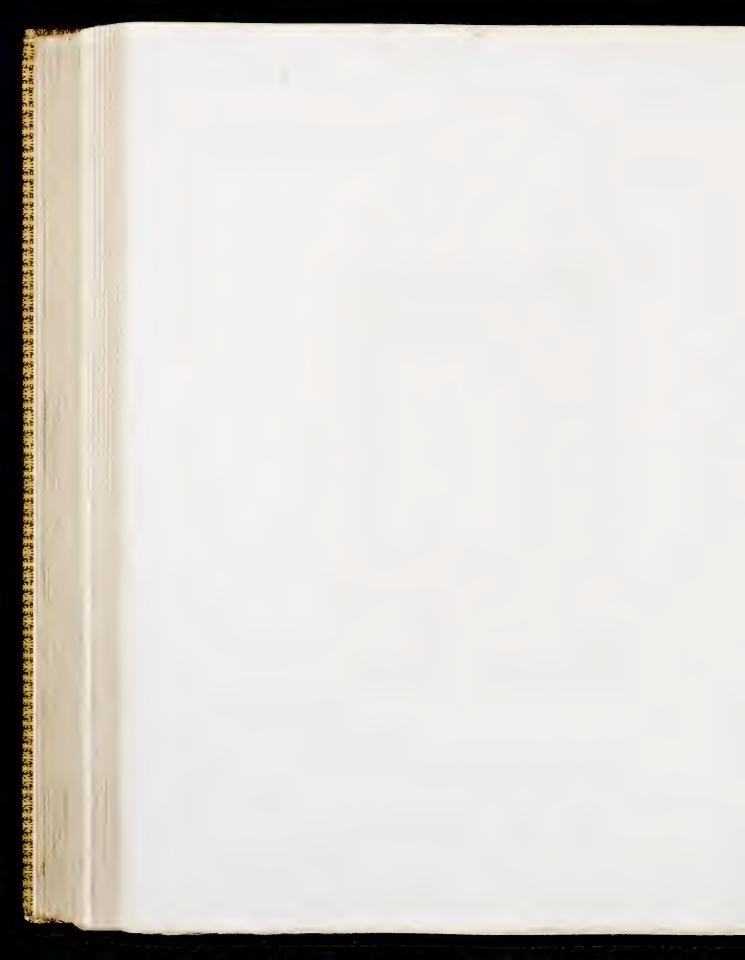


是一一 2 ——

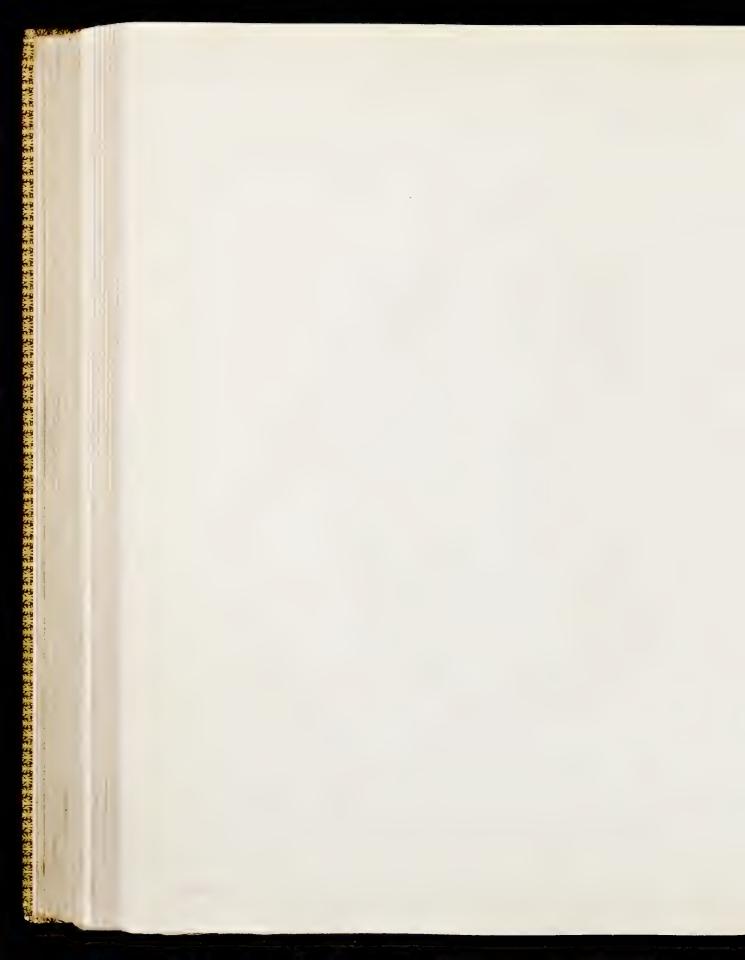




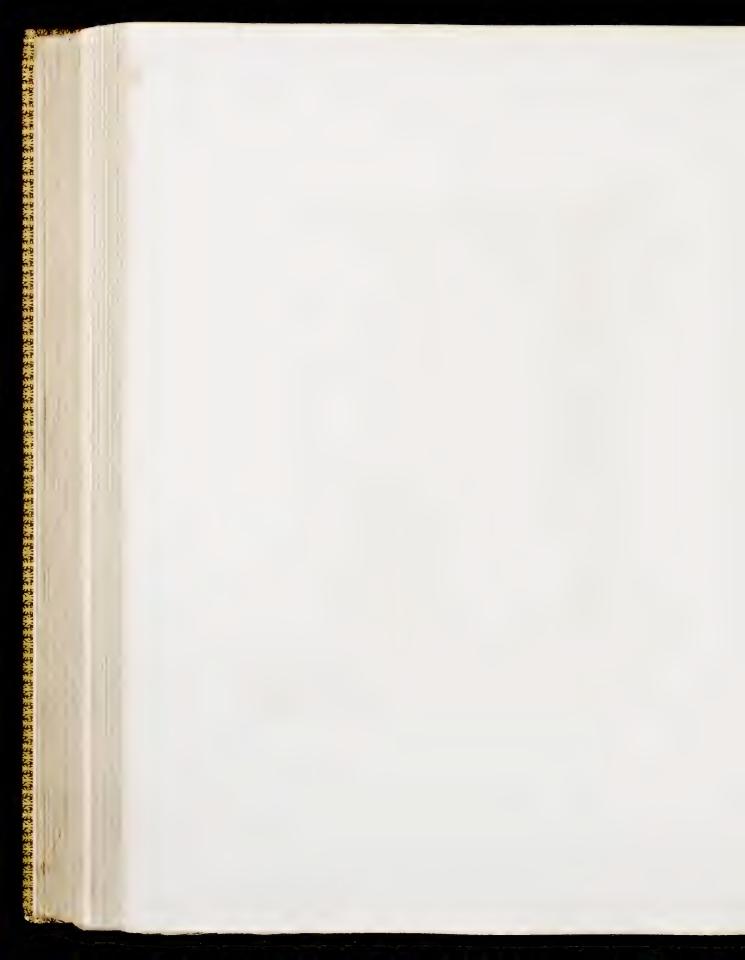
是 第一一



IFAX FRANÇOIS MIIII I







TRNIST MISSONIA





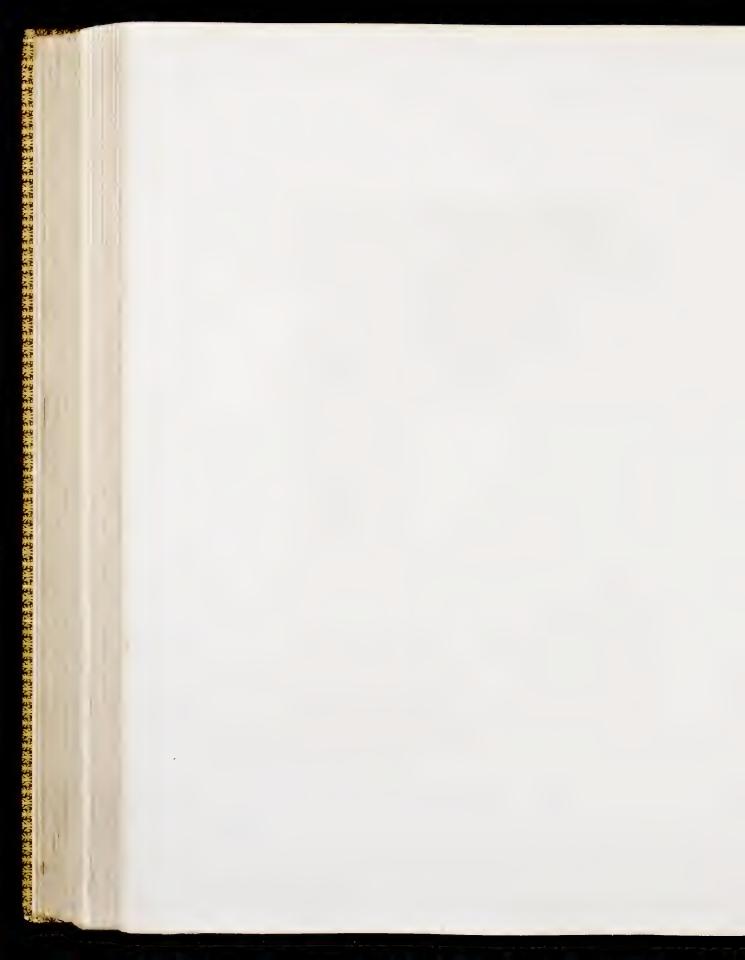


-----

The ABOUT OF THE STATE OF THE S







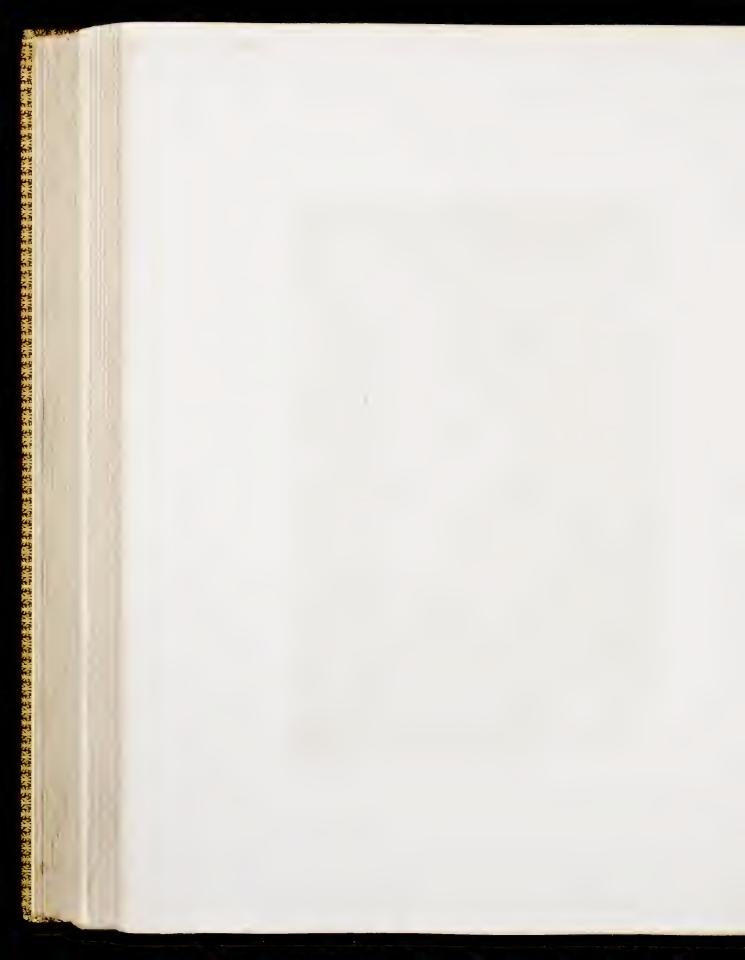








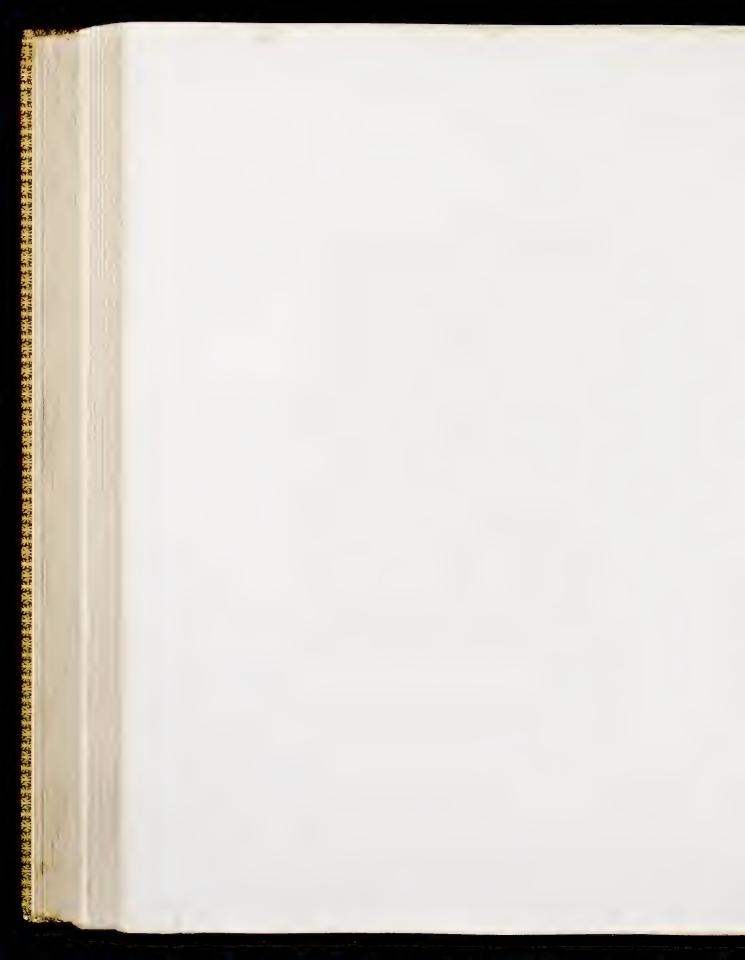




187 PAUL BAUDRY SELIE EX AVE



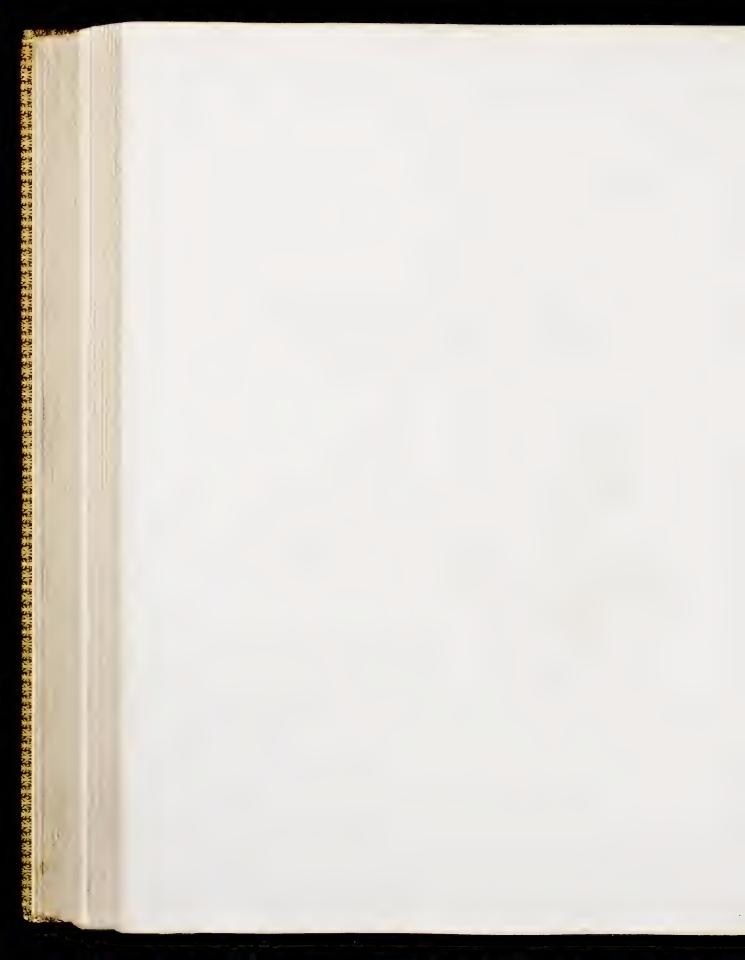






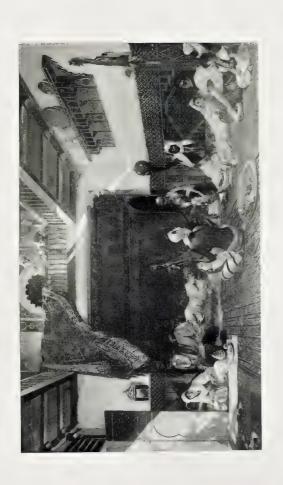






, <u>5</u>





河地沟域即使的控制使到使到使到使到使到使到使到使到,可能到使到使到使到使到使到使到使到使到使到使到使到使到使到使到使到使到使到使到



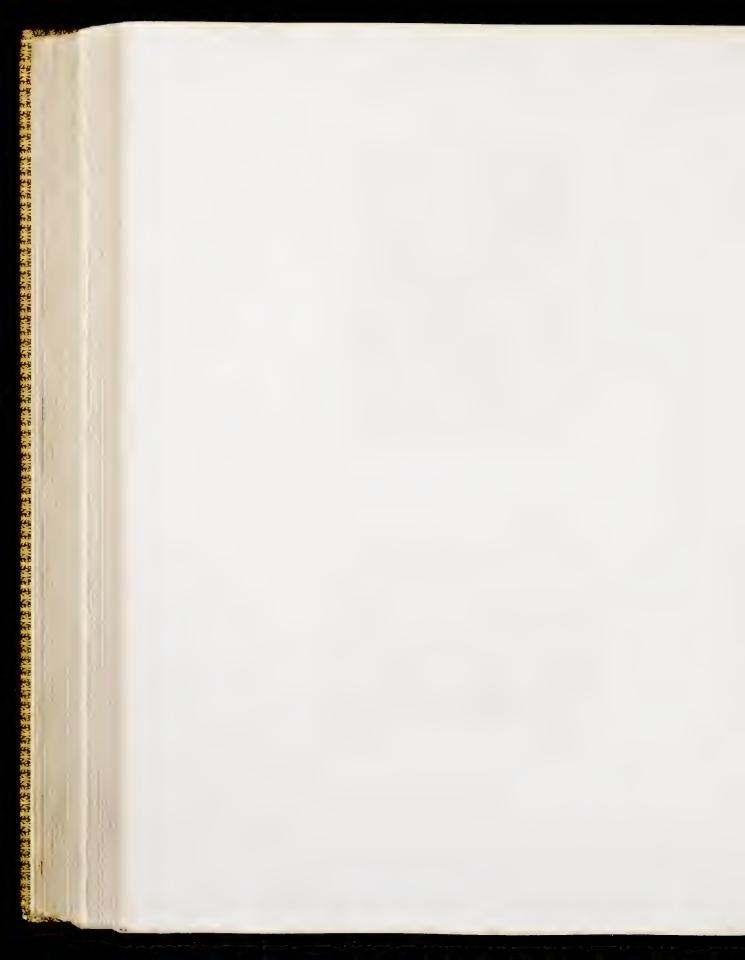
T<sub>1</sub>9 PHL IPPE DE CHAMPAIGNE

146 . FS | F | NAIN









t, s silia stilia decembra s

TEAN DE BOUTTONGNE.

Г

















171 111100081 ark(AL)





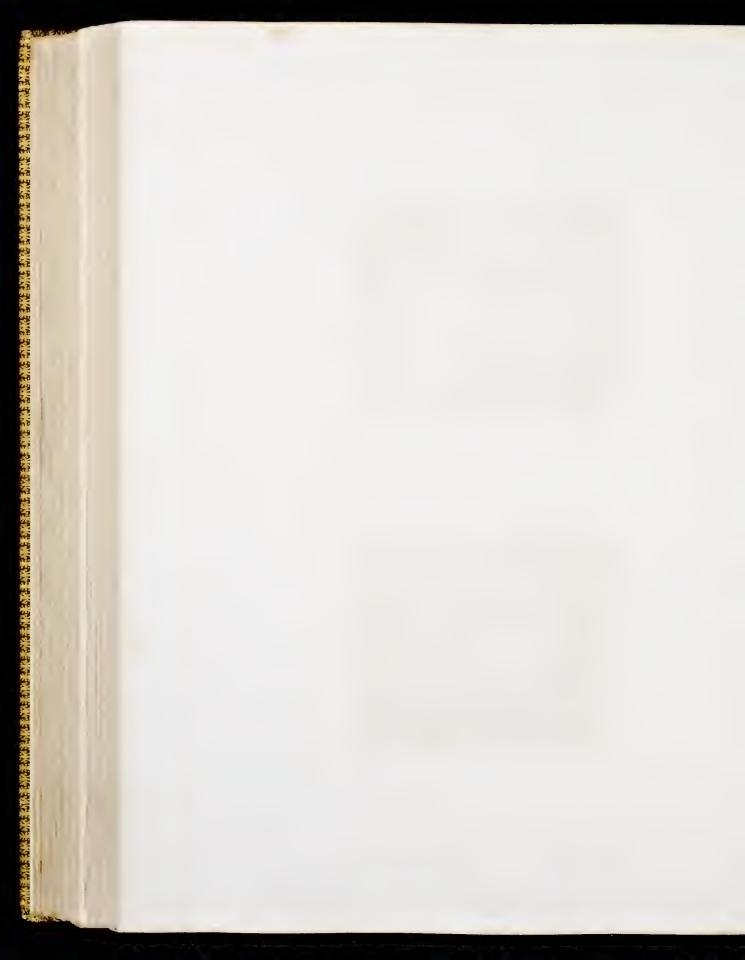




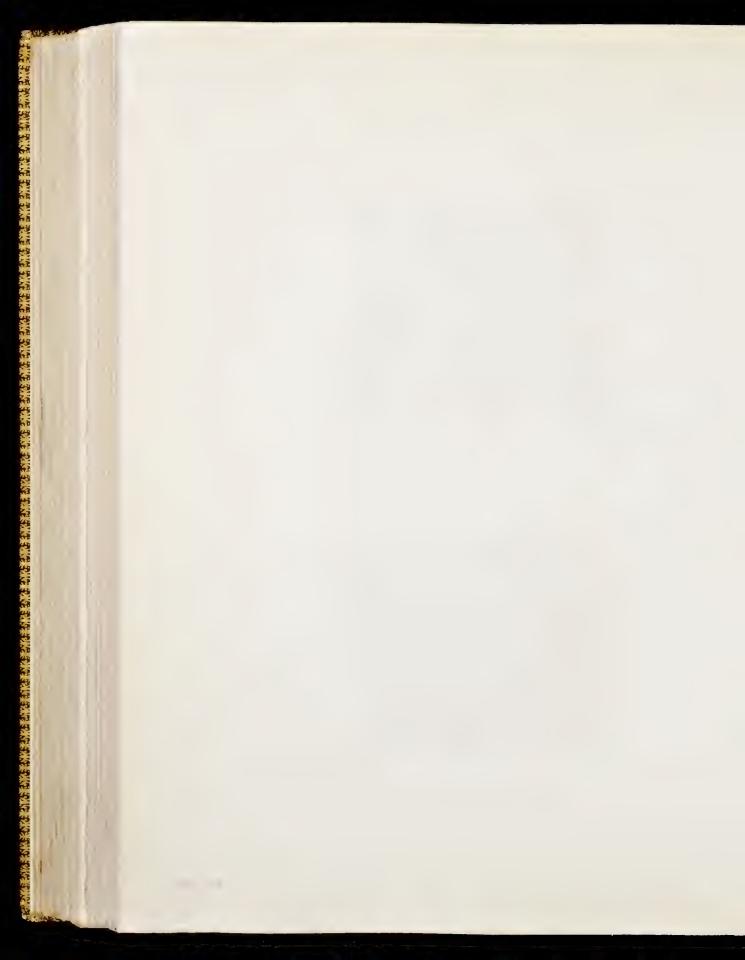








TOS









166 1 , 5 28 1 28 -

TAD THIOLOGERIPE F







治接到使效便的使到使到使到使到使到使到使到使到使到使到使到使到使到使到使的使的使处理,这是过度到使到使到使到使到使到使到使到使到使到使到使到使到使到使到



/101.

引用的复数形式的复数形式的复数形式的复数形式的复数形式的复数形式的影形的形式的一种,这是是一种的一种,这是一种,这种是一种,这是一种,这种是一种,这种是一种的一种



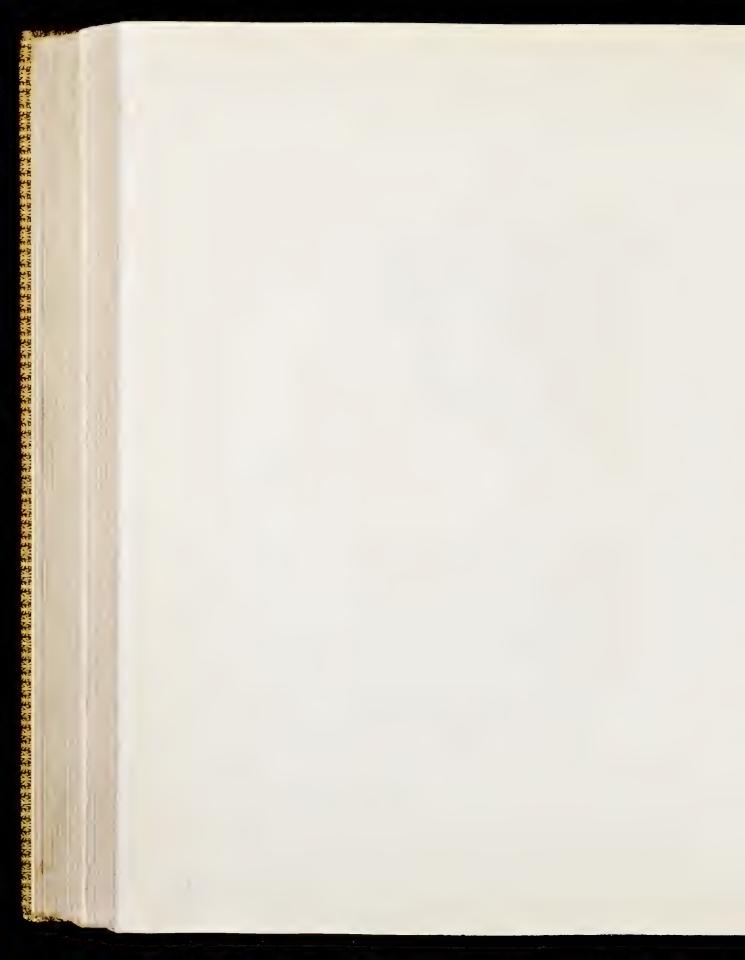


TO AN ANALYSINE THE TANK THE TANK THE

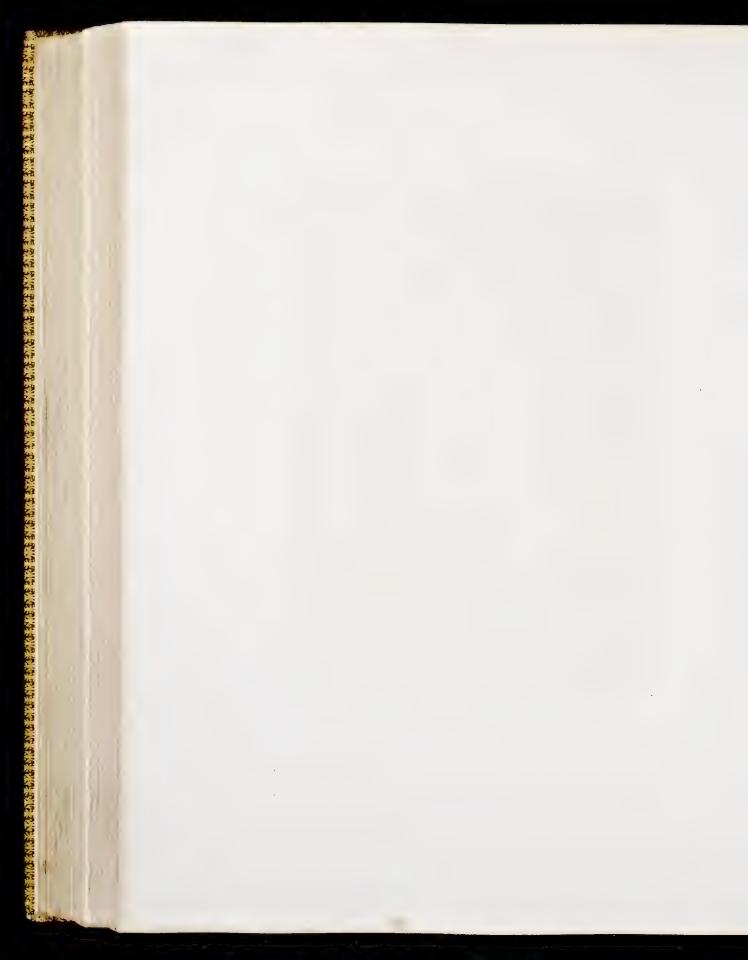




191 AUTOUR D'ANDREA DEI VERROCCHIO







DOMENICO DEI GHIRLANDAIO

MADONI VIEGIANTINI







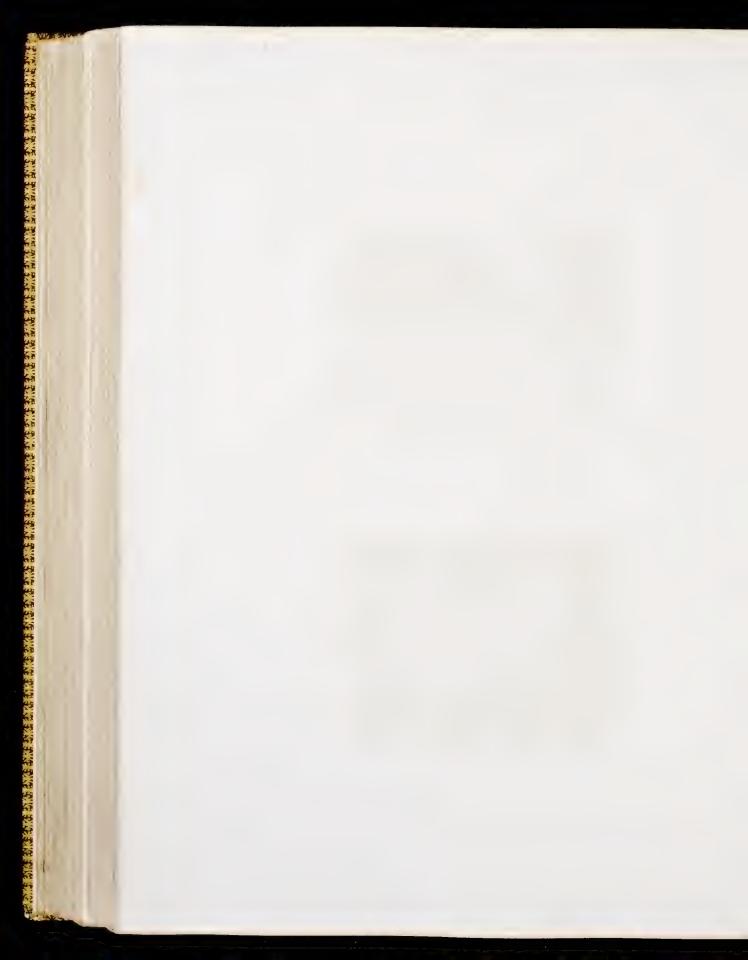
数据的,我们是外国的,他们是的使的任何的现在的使的使的使用的,他们是的性的使的性的性的性的性的性的性的性的性的性的性的使的性的使的性的使的性的性的,





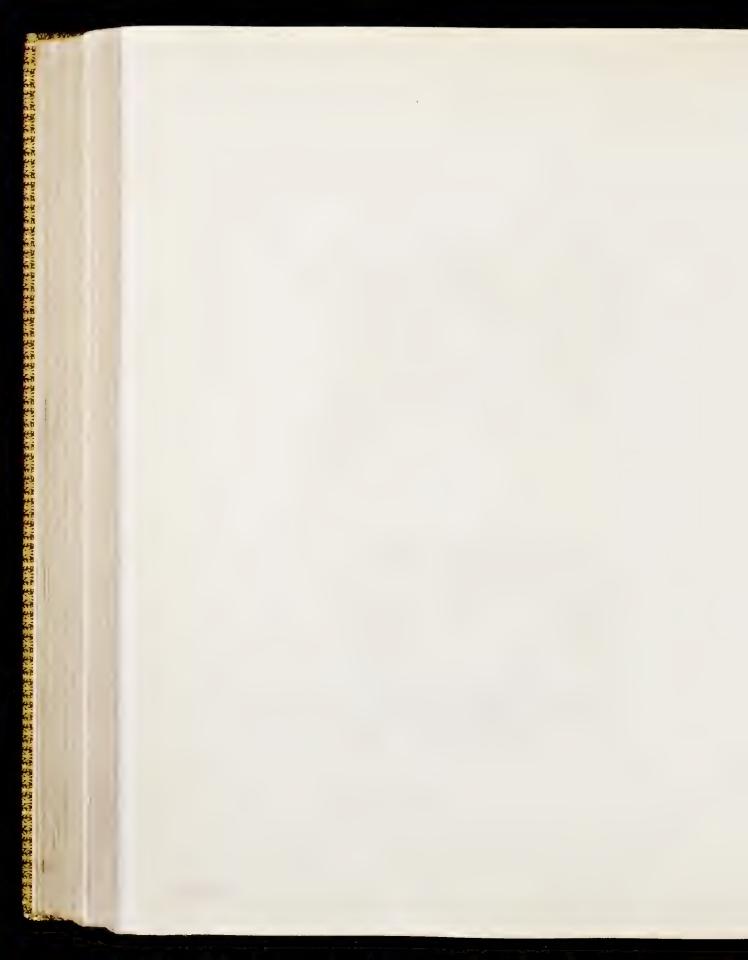


到他的原则是外域的使的使的使到使到使到使到使的使的使的使到使到使到使到使到使的使的使的使的使到使到使到使到使的使的使的使到使的使的使到使到使到使到的更好

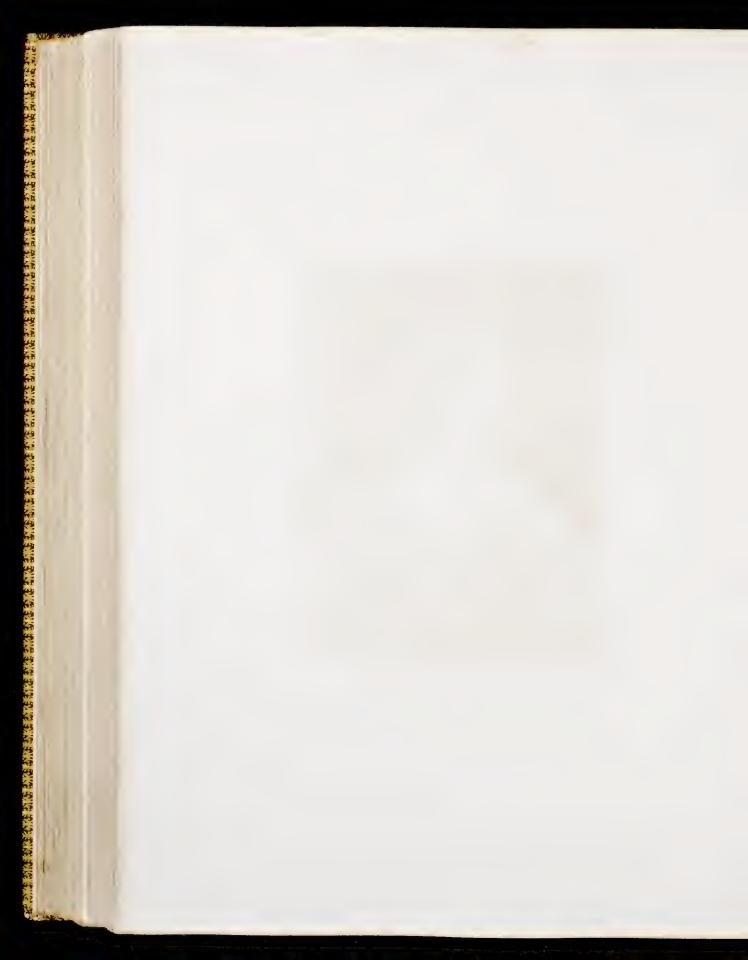


196 ATELIER DE GIOVANNI BELLINI AU DEBUT DU XVIº SIEGLE

MARKET DENT DAME A STORY STORY STORY STORY



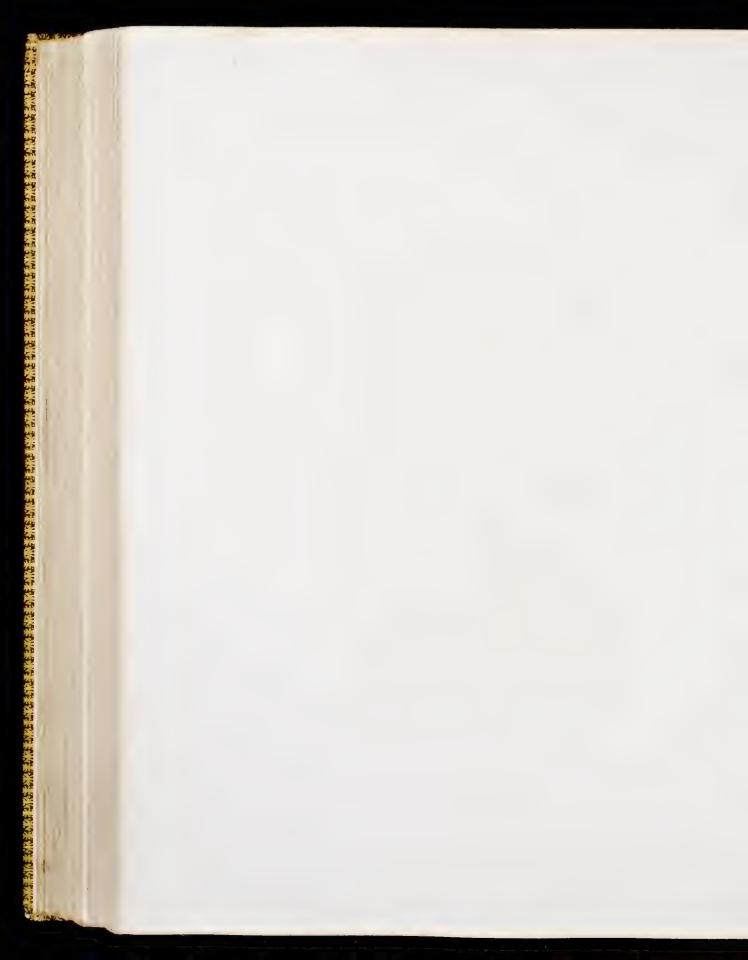




197 R V V O OF POAT







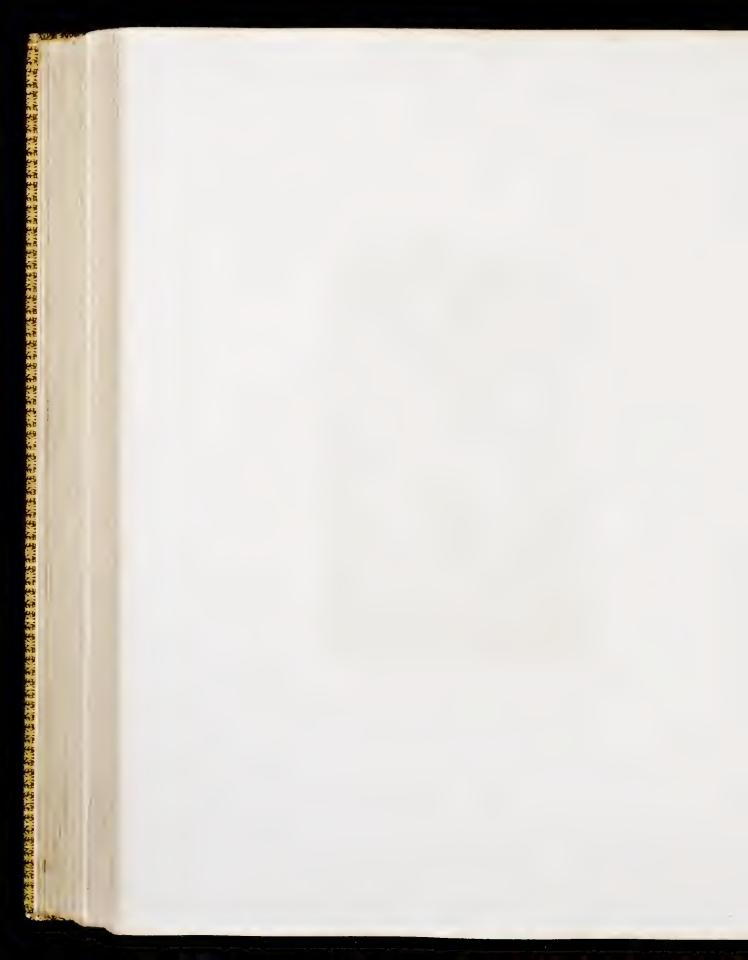
199 A. Pr. K. BIST





TO A CONTRACTOR OF THE PARTY OF

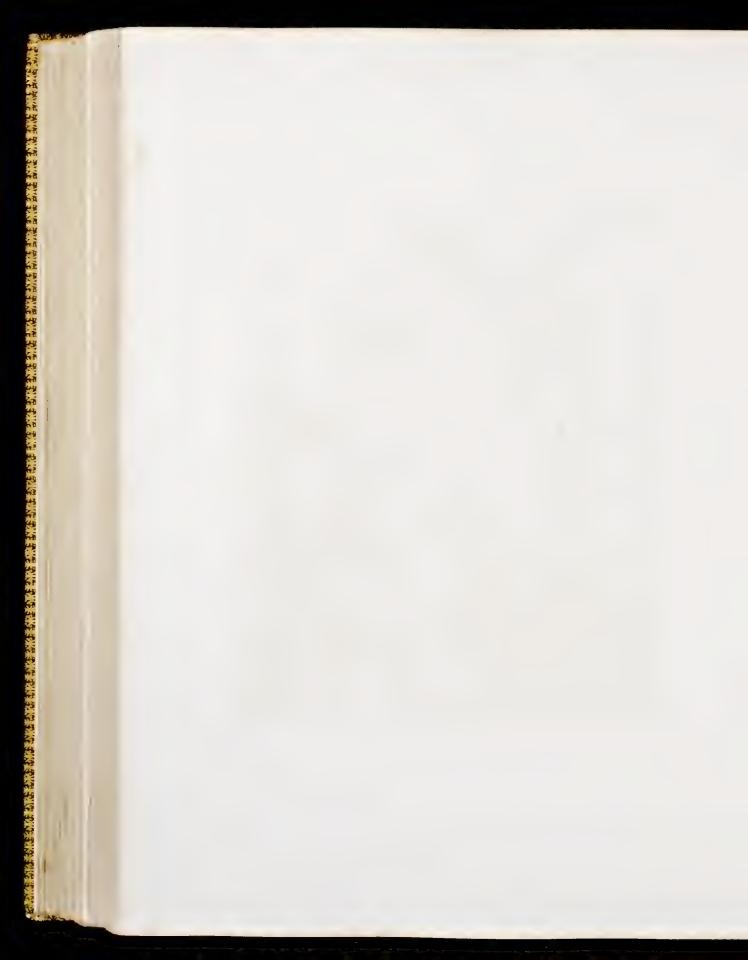
on strong of the presidence of the presidence



200 PAOLO CALIARI MARIYIET

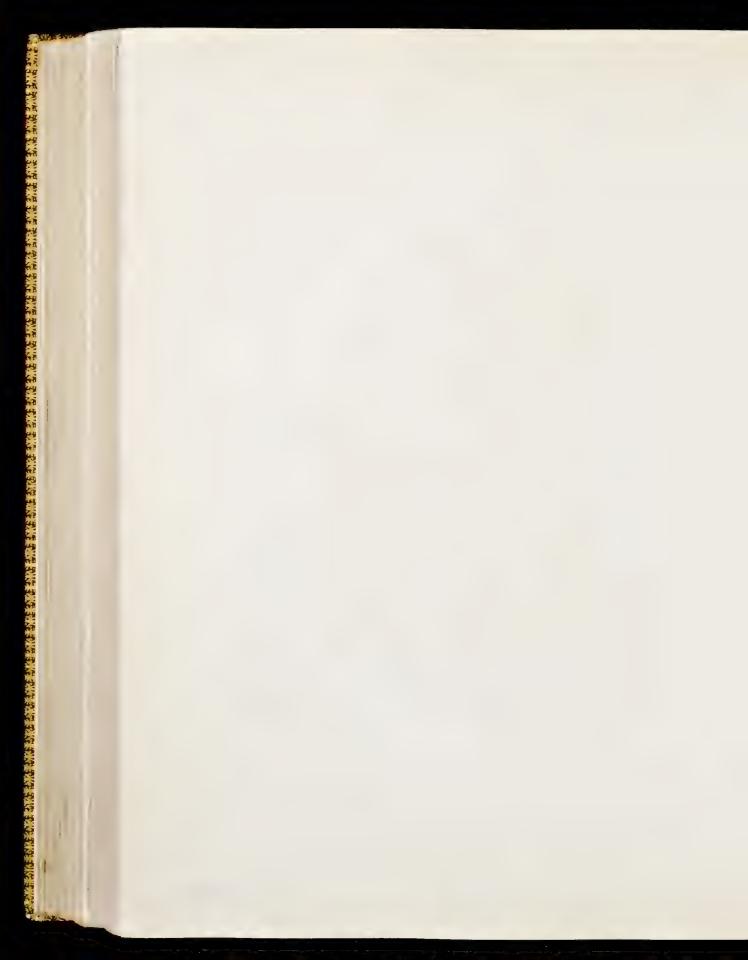




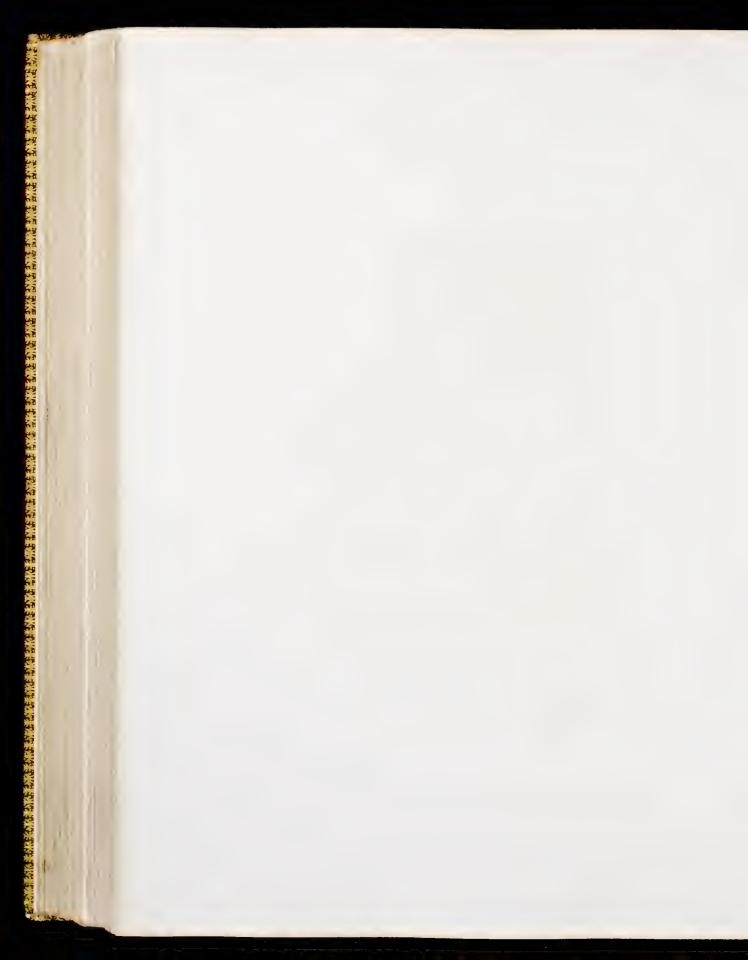


203 BFRNARDO STROZZI

worst s ty





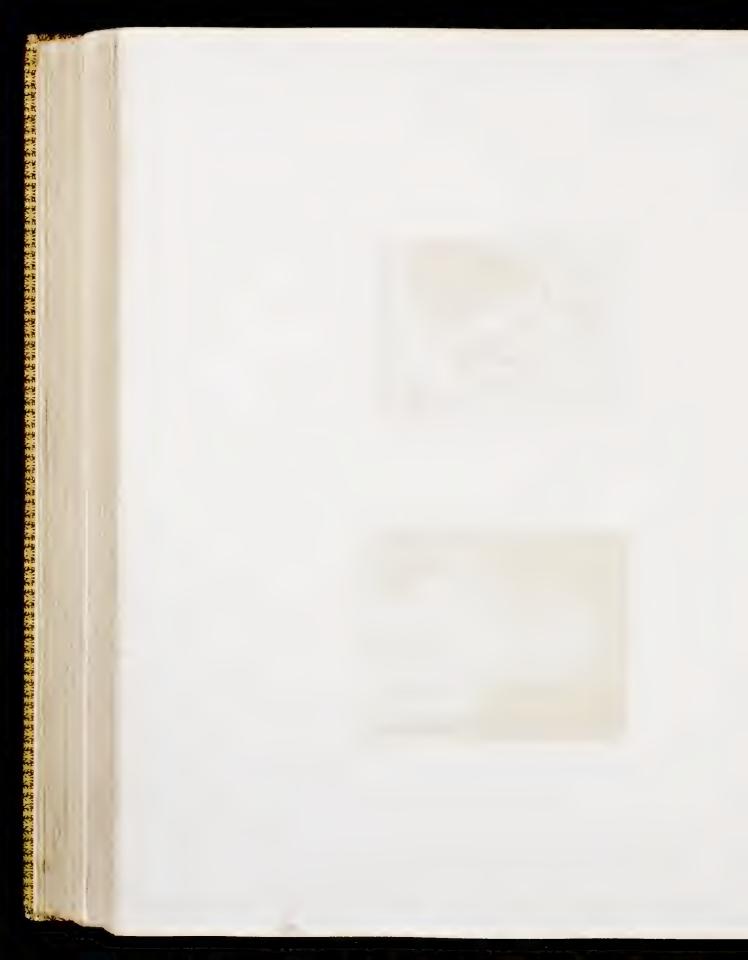


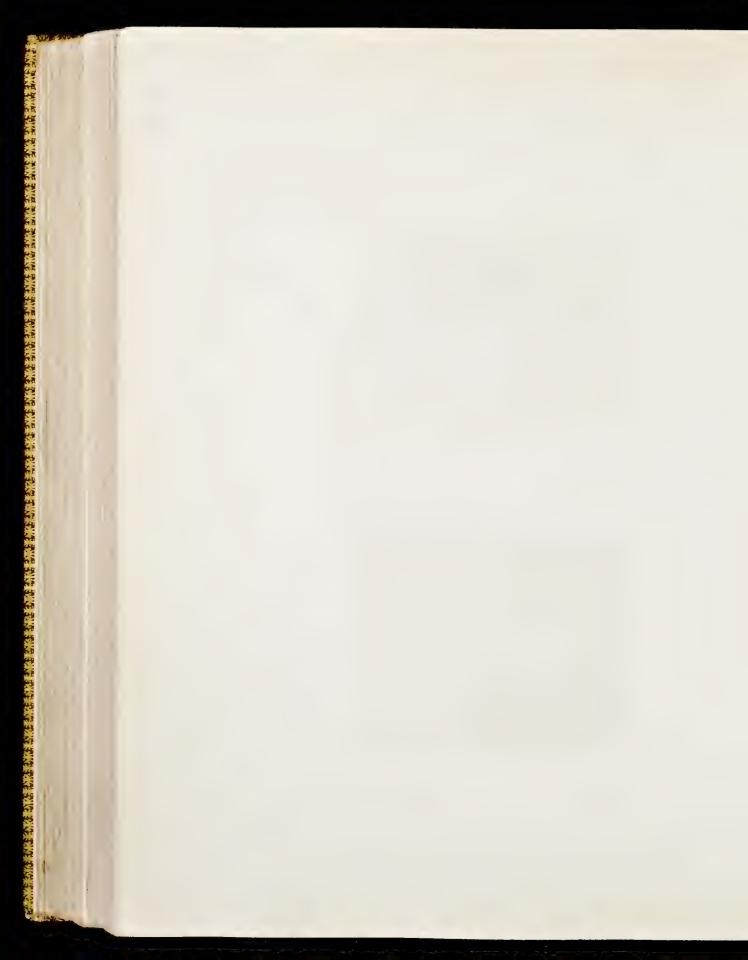
19. VEOLEDIGOVAN SEN







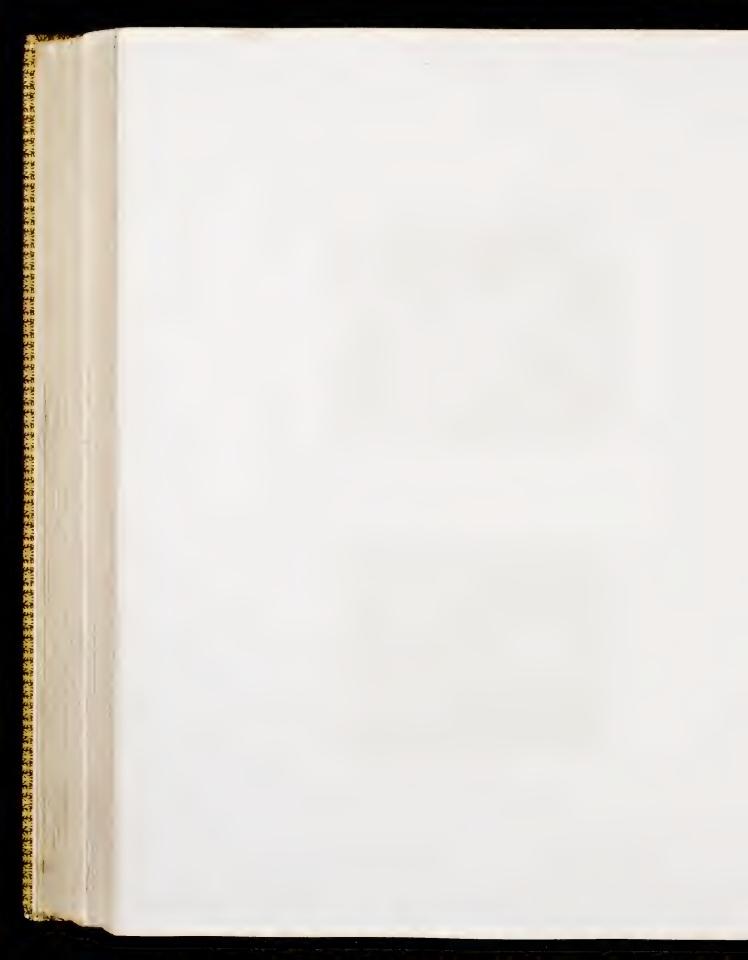








COADESANE SANESANESANES



Ì,

.

-1

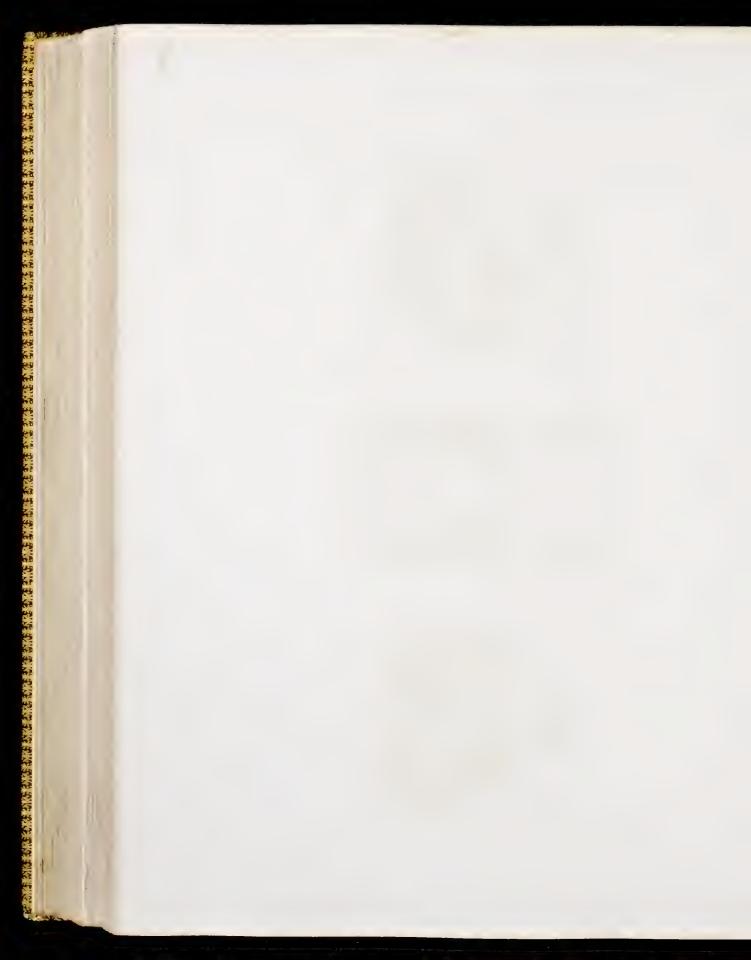








THE THE RESERVE AND THE SERVE AND THE SERVE



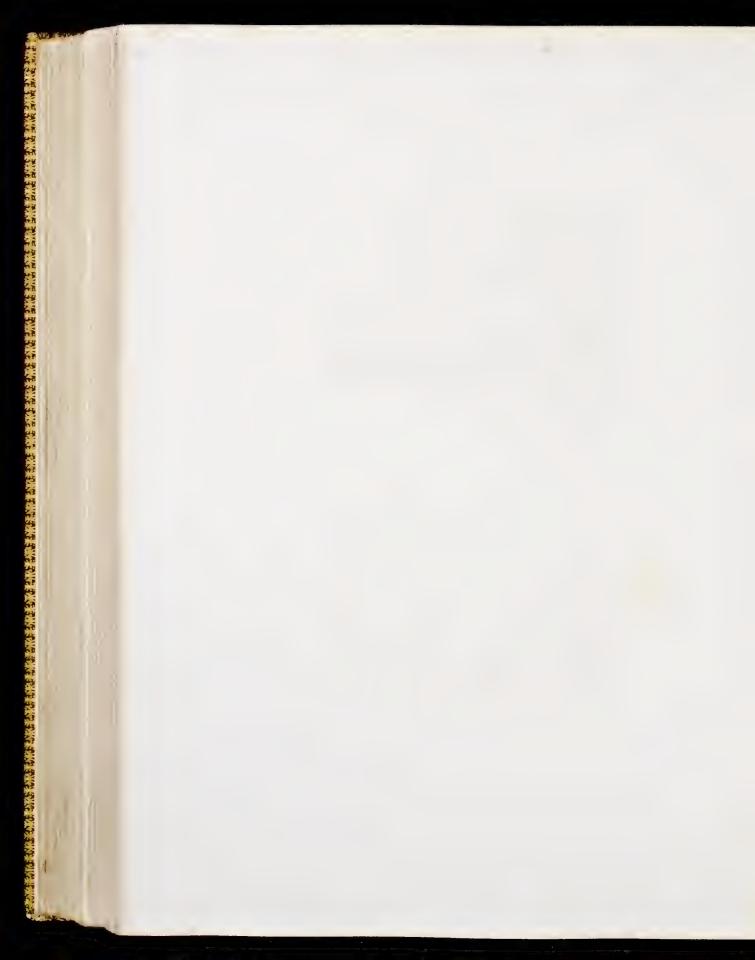
4710 + C + '77'1

1RANCIS O FOSCII.

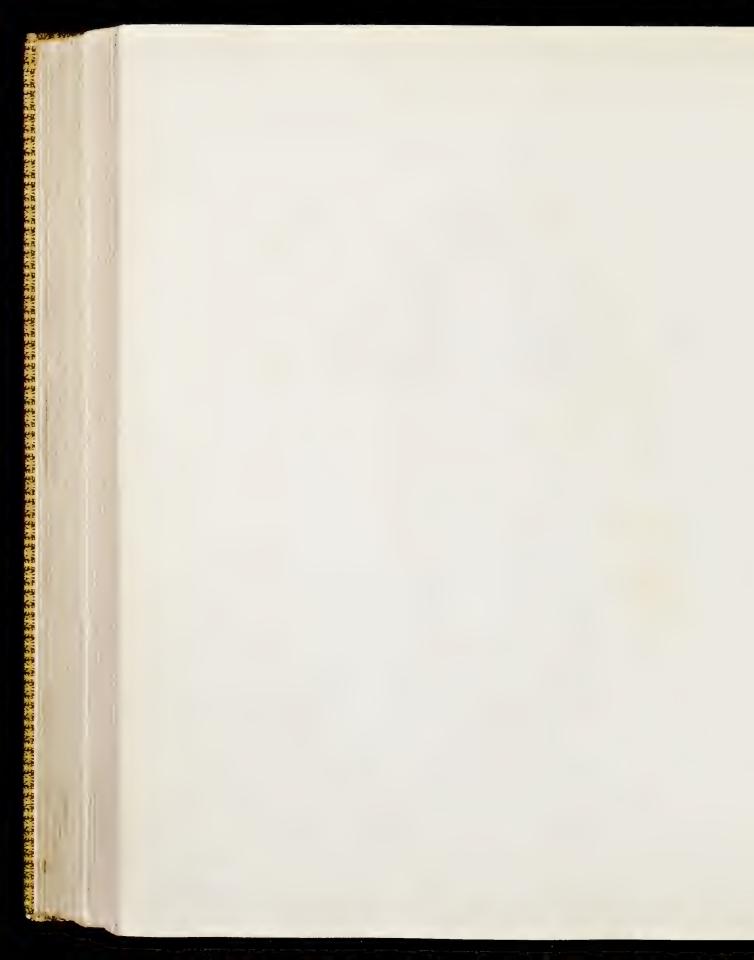








May 1 s. Pl. Dl. RIBERA







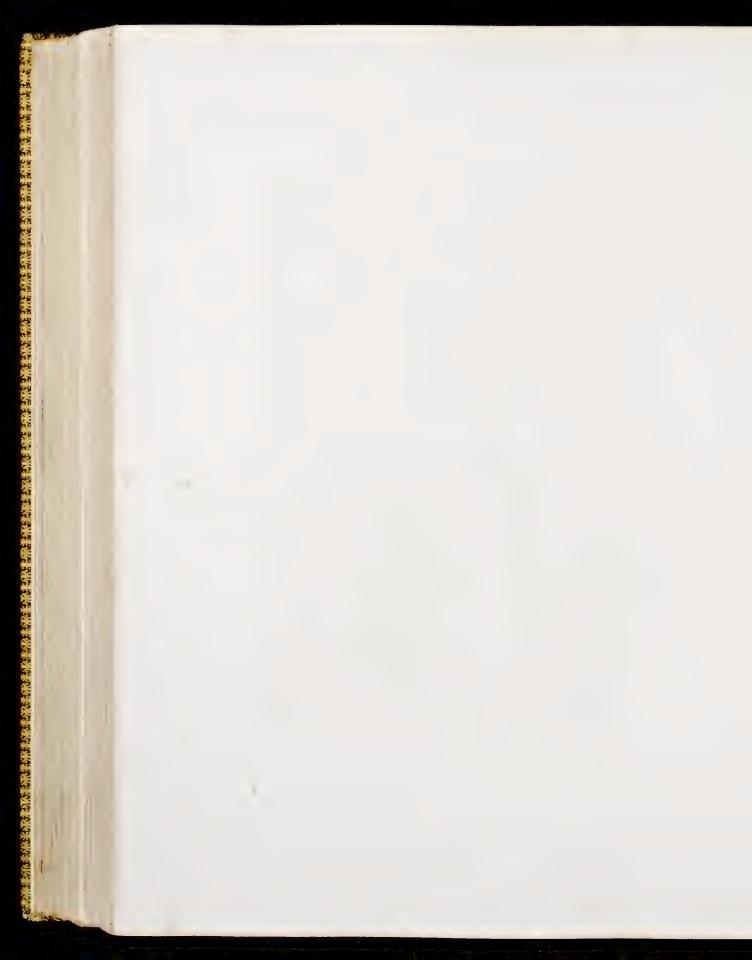
FRANCSOCIAL GOVA

openency encouragement of the presidency of the presidency exercises of the presidency of the presidency of the





TADES AND SALVES AND S

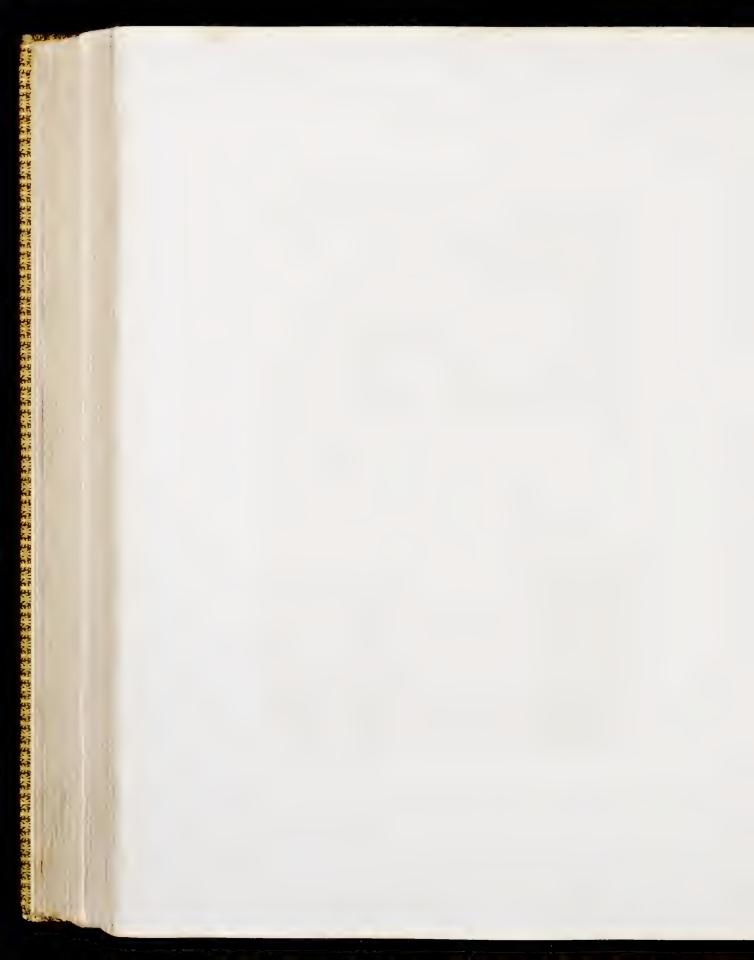


Rave to black of a





AND THE SHEET SHEE



ansayang ang mengang m

210 MUK.1

DOMENICO THEOTOCOPULI





TO STREET THE STREET HER STREET HE STREET HER STREET HE



CONTROLLE AND A CONTROLLE AND A













